مقـرر

علم الجمال المعاصر

أستـاذ المقـرر

د/ سنـــاء خضـر

أستاذ فلسفة القيـم

كلية الآداب ـ جامعة جنوب الوادي

العام الجامعي

٢٠٢١ / ٢٠٢٢م

بيانات أساسيــة :

الكلية : الآداب

الفرقة : الرابعة

التخصص : فلسفة

عدد الصفحات :

قائمة المحتويات

م	الموضوع	رقم الصفحة
١	**الفصل الأول : الفن لا واقعي**	٤ ــ ٧٠
٢	أولاً : طبيعة التخيل	٥ ـ ٨
٣	التخيل	٨ ــ ١٥
٤	اعتراضات (سارتر) على الفلاسفة السابقين	١٥ ـ ١٩
٥	الصورة عند سارتر وعلاقتها بالوعي	١٩ ـ ٢٥
٦	فيم تختلف الصور عن الكلمات ؟	٢٥ ــ ٢٦
٧	ما التخيل بالنسبة لـ " سارتر " وما هي وظيفته	٢٦ ــ ٣٠
٨	ثانيا : موضوع التخيل	٣٠ ــ ٤٠
٩	علاقة رأى " سارتر " بآراء بعض الفلاسفة السابقين	٤٠ ـ ٤١
١٠	المدرك والمتخيل المدرك والمتخيل	٤١ ــ ٤٤
١١	نقد وتعليق	٤٤ ــ ٤٧
١٢	الموضوع الجمالي ، والموضوع الأخلاقي	٤٧ ــ ٥٠
١٣	موقف الماركسية والعلاقة بينه وبين موقف سارتر	٥٠ ــ ٥٥
١٤	هوامش الفصل الأول	٥٦ ــ ٧٠
١٥	**الفصل الثاني : العلاقة بين الأدب والفن وبين المجتمع والجمهور**	٧١ ـ ١٣١
١٦	هل توجد علاقة بين الفن والأدب ، وبين المجتمع ؟	٧٢ ــ ٧٧
١٧	طبيعة العلاقة بين الأدب والفن ومجمل البناء الفوقي ، وبين البناء التحتى	٧٧ ــ ٩١
١٨	الفنان والكاتب وعلاقتهما بالطبقات المحافظة	٩١ ــ ٩٧
١٩	الأدب والفن والحزب الشيوعي	٩٨ ــ ١١٧
٢٠	تعقيب	١١٧ ــ ١١٩
٢١	هوامش الفصل الثاني	١٢٠ ــ ١٣١
٢٢	**الفصل الثالث : مشكلة الإلتزام**	١٣٢ ـ ٢١٤
٢٣	سارتر والالتزام	١٣٣
٢٤	الشعر والفنون ، والالتزام	١٣٣ ــ ١٤٣
٢٥	الكاتب والإلتزام	١٤٤ ــ ١٦٢
٢٦	الماركسية والالتزام	١٦٣ ــ ١٨٦
٢٧	العلاقة بين موقف " سارتر " والاتجاهات الماركسية	١٨٦ ــ ١٩٦
٢٨	هوامش الفصل الثالث	١٩٧ ـ ٢١٤

الفصل الأول

الفــن لا واقعـي

ويشمـل :

(أ) طبيعة التخيل :

١- الصورة .

٢- التخيل .

٣- اعتراضات " سارتر " على الفلاسفة السابقين .

٤- الصورة عند " سارتر " وعلاقتها بالوعي . ما التخيل بالنسبة لـ " سارتر " ؟ وما هي وظيفته ؟

(ب) موضوع التخيل :

١- الموضوع الجمالي .

٢- لا واقعية الفنون .

٣- علاقة رأى " سارتر " بآراء بعض الفلاسفة السابقين .

٤- المدرك والمتخيل .

٥- نقد وتعليق . ٦

٦-الموضوع الجمالي والموضوع الأخلاقي .

٧-رأى الماركسية والعلاقة بينه وبين رأى " سارتر " .

بعد أو وضحنا في الفصل السابق ، الخطوط العريضة للعلاقة بين فلسفة " سارتر " وبين الماركسية ، في إطارها العام ، فإننا في هذا الفصل سوف نبدأ بالولوج إلى الدراسات الجمالية حيث ندرس التخيل وطبيعته وموضوعه ، والمشكلات الجمالية الأخرى المتعلقة بالتخيل ، محاولين رصد طبيعة العلاقة بين آراء " سارتر " والآراء الماركسية في ذلك الشأن .

أولا – طبيعة التخيل : The Nature of Imagination

ما هو التخيل ؟ وما هي الصورة المتخيلة ؟

إذا كان " سارتر " قد بدأ في كتابة التخيل L'Imagination المنشورة عام ١٩٣٦ بدراسة الصورة ، وعلاقتها بالأشياء التي تصورها ، وكان هدفه الأساسي هو أن يحدد خلال المناقشة ، الخطأ الذي وقع فيه الفلاسفة وعلماء النفس عند معالجتهم للصورة كنوع من الأشياء) .

فإن هذا يدفعنا إلى أن نقدم ، في إيجاز ، نبذة عن الصورة ، والتخيل ، وبعض الآراء التي قدمها المفكرون السابقون ، وذلك حتى نستطيع عرض آراء " سارتر " بوضوح أكثر .

(١) الصورة : The Image

ما هي الصورة هل هي مجرد فعل للذاكرة هل هي في مهارات السوء الحظ لا تعلم الشئ الكثير عن الميكانيزم العصبي الفسيولوجي Neure physiological Mechanism الذي يبقى على الآثار في الذاكرة ، ويقوم بإحكام والدقيق مستوى الصورة ومع ذلك فإننا تعرف أن الصور للتكون في منطقة معينة في المخ Brain تختلف عن تلك المنطقة التي يحدث فيها الإدراك ، فالإدراك يحدث في الفص الخلفي Occiptal Lope من المنطقة السابعة عشرة من النحاء المحي ١٧

Brodmman Cortical Area حول النتوء البنى Calorime Fiasure ولكن الصور الستخدم للتذكر الإرادي كما يحدث في المنطقة " ١٩ " .

وعلى الرغم من أن فسيولوجيا الأعصاب توضح أن الإدراك والتحمل (تكوين الصور) يحدثان في منطقتين مختلفتين – كما سق – إلا أن العلامة السابقين قد تركوا تا ميراثا يوحي بالخلط بينهما.

نحن نقرا في موسوعة الفلسفة Encyclopedia of philosophy ان ارسطو Aristotole قد صرح بانه من المحتمل حتى التفكير بدون صورة علنية وله ردد هذه الفكرة بتواتر فلاسفة لاحقون ، فقد ساون هيوم hume بين الفكر والحصول على الصور المقلية Mental Images واذ ذاك فقد اتضح أنه يعتبر الأفكار Ideas والصور Images شيئا واحدا، فبالنسبة لأي انطباع ، فإن هنا نسخة لؤخذ بواسطة الذهن ونقل حتى بعد أن يكف الانطباع عن الوجود ، وهذه هي التي تطلق عليها فكرة An Idea.

ذلك أن هيوم قد قرر أنه إذا ما وصل للذهن انطباع ما فإنه يعود مرة أخرى إلى المشهور كفارة ، وإنه يفعل ذلك بطريقتين مختلفتين إما أن يحكم له ذلك.

حين يحتفظ في ظهوره الجديد بدرجة ملحوظة من حيويته الأولى بحيث يكون وسطا بين أن يكون انطباعا ، وأن يكون فكرة ، وإما أن يتم له ذلك حين يفقد حيويته تماما فيصير فكرة كاملة.

ولكن إذا كان هيوم قد ساوى بين الصورة والفكرة ، رابطا التخيل بالتفكير ، فإن رينيه ديكارت R.Descartes والذي سبقه – تاريخيا – قد حاول الربط بين الأفكار والإدراك الحسي ، فرأى أنه

عندما تذكر أنه استعمل الحواس أكثر من استعمال العقل وتبين أن الأفكار التي كونها في نفسه لم تكن من قوة التعبير بقدر تلك التي تلقاها عن طريق الحواس ، بل إنها كانت في أغلب الأحيان مركبة من أجزاء من هذه ، فاقتنع بسهولة بأنه ما من فكرة في ذهنه إلا وقد سلكت من قبل طريق حواسه ، وإن كان قد أردف أيضا محددا أن الحواس " لا تعلمنا طبيعة الأشياء ، بل مقدار فائدتها أو ضررها فحسب) . فربط بين الحواس والمنفعة . ويتضح من رأى ديكارت أن الصورة أو الفكرة ، لها مقابل حسى ، بمعنى أنها تعبر عن شئ موجود ماديا أيا كانت طبيعته .

ولكن " جورج باركلي George Barkely " يرى أن الصور التي تكونها مخيلاتنا وكذلك أفكارنا أو انفعالاتنا غير مستقلة عن عقولنا ، فهو يرى أن وجود الأشياء قائم في إدراكها ومن المستحيل أن يكون لها وجودا مستقلا عن العقول ، أو الطبائع المدركة التي تقوم بإدراكها " " بل ويقول في لهجة واثقة ساخرة من الآراء التي تر ى في استقلال العالم المدرك عن إدراكنا : " حقا إن ثمة فكرة راجت بين الناس رواجا غريبا مؤداها أن المنازل والجبال والأنهار – وفي كلمة واحدة – أن هذه الأشياء المحسوسة لها وجود طبيعي أو واقعي مستقل عن كونها مدركة بالعقل "

وقد زعم " باركلي " أن الصور يجب أن زئية ، بل من المستحيل على أي إنسان أن يكون فكرة عامة ، " تلك التي يعني بها بوضوح الصورة " ، وذلك في هجومه على " لوك " مرتكزا على أنه في بعض الحالات فإن الأفكار يمكن أن تتقدم بدون صور ، لأنه لا يمكن أن تكون هناك صورا عقلية مقابلة لكل كلمة من كلماتنا".

وإذا كان " هيوم " قد جعل الفكرة مساوية للصورة ورأى " باركلي " استحالة تكوين صورة مقابل كل كلمة من كلماتنا ، ورأى " هوبز " " أن التخيل ليس إلا مجرد إحساس ذابل " فإن " اسبينوزا " " قد رأى أن الفكرة ليست كيانا مجردا يطابق موضوعا أو يتفق معه أو يصدق عليه. وإنما (هي ذاتها ذلك الموضوع) من وجهة نظر الفكر فليس ثمة فكرة وموضوع ، وإنما هناك حقيقية واحدة ، ينظر إليها من ناحية فتكون فكرة ومن ناحية فتكون موضوعا وبذلك فإن الصورة (الفكرة) هي وموضوعها نفس الشئ . أي أن " سبينوزا " يسوى بينهما ويجعلهما شيئا واحدا ، مرة ينظر إليه كموضوع أو شئ ومرة أخرى كصورة أو فكرة .

وإذا كان بعض الفلاسفة قد جعلوا الصورة والفكرة شيئا واحدا أحبائا وأحيانا أخرى جعلوا الصورة وموضوعها نفس الشئ ، كما ربطوا بين الإدراك والصورة أو جعلوهما متضادين ومنفصلين ، وإذا كانت الصورة هي ناتج التخيل ، فترى ألا يساعدنا أن نلقى الضوء على التخيل ، فنبرز منتج الصورة ذاتها .

التخيل Imagination

التخيل هو بصفة عامة القدرة على تكوين الصور الذهنية ، أو المفاهيم الأخرى التي تتصل مباشرة بالإحساس ، ولكن رغم الاستعمال الشائع للفظ فإن الفلاسفة من أرسطو إلى كانت Kant اعتبروه ذا صلة بالمعرفة أو الرؤيا . وقد تصوروه إما كعنصر للمعرفة أو كعقبة أمامها كما في هجوم ، " أفلاطون Plato " ، على الفن) . وإذا أردنا أن نرجع إلى أصل التخيل imagination

فإننا نجد أنها مع أن كلمة النخيل imagination ذات الترجمة للكلمة اليونانية صلة بالإبداع الأمر الذي غاب عن استعمال " أرسطو " للكلمة اليونانية.

وهي أيضا مثل الحركة والإحساس ماعدا اللمس Touch فيما يخص بعض الحيوانات وليس جميعها . فلقد أنكر أن يكون لدى النمل Ant والنحل Bees والديدان Lervae على سبيل المثال قدرة على تكوين الصور العقلية أو إنشائها . فالتخيل يستلزم الإحساس ، ولكنه سيختلف عن الإحساس كما يبدو ذلك من حقيقتين ، بصفة خاصة ،

أولا : يمكننا أن نتخيل أي شئ دون إدراك شئ ، كما سيحدث عندما نغمض أعيننا ، أو عندما نحلم ثانيا : هي أن التخيل يحتمل وقوعه في الخطأ ، بينما الإحساس لا يقع في الخطأ ، فقد اعتبر " أرسطو Aristotle " أن الإحساس بهذا اللون الأبيض ، أو الصوت الحاد لا يمكن أن يخطئ ، وهذه هي الوظيفة الأساسية التي نقوم على أساسها بالحكم على ما ندركه كما يحدث عندما تشرك مع إحساسي جزئي ، وجود شئ جزئي . وقد قال بأن التخيل هو حركة أنتجت بواسطة الإحساس ، وتشبه الإحساس نفسه Imagination is a movement produced by sensation similar to the sensation فالتخيل قد اشتق من الإحساس ، ولكنه لا يماثل الإحساس نفسه ، فهو حقيقي Tru أو زائف False وهو يقوم بدورين هامين ،

أولا : إنه أساس الذاكرة ، لأن الذاكرة لا يمكن أن تكون بدون الصور العقلية ، ثانيا : إنه يعمل كمثير للفعل والحركة ، ولذا فإننا نرى الرغبة تستلزم التخيل as we have seen desire presupposes Imagination) وبهذا فإن أرسطو قد ربط بين التخيل والإحساس ، وإن كان

كل منهما يختلف عن الآخر في بعض الأمور ، كما جعل التخيل أساس الذاكرة ، والرغبة . أما (ديفيد هيوم) الذي يمثل – من وجهة نظر (مانصر A.R. manser) وجهة النظر التي ترى أن التخيل عقبة وعنصر للمعرفة – في آن معا – فقد كتب : (لا شئ أكثر خطورة بالنسبة للعقل Reason مثل الهروب من التخيل ، ولا شئ يمكن أن يكون سببا لأكثر الأخطاء عند الفلاسفة منه) .

ولقد كتب في نفس المكان عن الفهم كخاصية عامة وأساسية للتخيل , Treatise of human nature , Book I - أن التوهم Fancy هو قدرة التخيل على ربط الأفكار بالسبل الفنتازية Fantastical التي يجب تجنبها ، ولكن مع ذلك فإن التخيل حيوى بالنسبة للمعرفة ") وقد رأى هيوم أيضا – في إطار تفرقته بين أفكار الخيال وأفكار الذاكرة : أنه بالرغم من أن (لا أفكار الذاكرة ولا أفكار الخيال ، ولا الأفكار الحية ولا الأفكار الذابلة تستطيع أن تحقق لنفسها ظهورا في الذهن مالم تكن قد سبقتها ومهدت لها انطباعات مقابلة لها إلا أن الخيال غير مقيد بنفس الترتيب Order والشكل Form اللذين جاءت على نحوهما الانطباعات الأصلية Original Impressions بينما الذاكرة مقيدة بها على نحو ما ، دون أن يكون في مستطاعها إحداث أي تغيير ") .

ومن هنا فإننا نرى أن (هيوم) يقر بحرية التخيل وطاقته الإبداعية ، التي لا تحدها قيود الترتيب والشكل المفروضة على الذاكرة ، التي تحتفظ بالإدراك دون تغيير .

أما " رينيه ديكارت " والذي سبق " هيوم " إلى مناقشة العلاقة بين الصورة ل والشئ وبين التخيل والإدراك فقد رأى أن القدرة على التخيل تعتمد على شئ خارج النفس ، فإنه من الميسور لي (أي لديكارت) أن أتصور أنه إذا وجد جسم قد اتصلت به نفس ، واتحدت اتحادا يمكنها من أن تلتفت إليه متى شاءت ، أمكنها بهدا أن تتخيل الأشياء الجسمانية . فهذا النحو من التفكير يختلف عن التعقل من جهة أن النفس حين تتصور كأنما تلتفت إلى ذاتها وتنظر في فكرة من الأفكار التي لديها . ولكن حين تتخيل تلتفت إلى الجسم وتنظر فيه إلى شئ يطابق الفكرة التي كونتها هي نفسها ، أو التي تلقتها عن طريق الحواس .

أقول إن من الميسور أن أتصور التخيل على هذا النحو إذا صح أن الأجسام موجودة ، وعجزي عن أن أجد طريقا آخر لتفسير حصوله يحملني على الظن بأنها موجودة ") . أما إيمانويل كانط I. Kant فقد وصف الخيال بأنه يبدو (كوظيفة ضرورية ولا غنى عنها للنفس Soul والتي بدونها لا يمكن الحصول على أية معرفة أيا كانت ، ولكن نادرا ما تكون على وعى بها) .

فقد اعتقد (كانط) أن على التخيل أن يقوم بواجبين Two tasks لكي يتم إنجاز المعرفة ، على الرغم من أنه ليس من السهل فصلهما دائما . فبداية هو يكمل الجزئيات الضرورية للإحساس لأنه من المستحيل أن ندرك شيئا برمته بالمرة وإن كنا نادرا ما ندرك الطبيعة الجزئية لإدراكنا .

فعلى سبيل المثال ، فإننا لا نستطيع أن نرى أكثر من ثلاثة أوجه للمعكب cube – في وقت واحد ولكننا نفكر فيه كشئ له ستة أوجه هذه التكملة للإدراك هي من عمل التخيل التوليدي Reproductive Imagination (وتسمى توليدا لأنها تعتمد على الخبرة ١١٥ السابقة في

عملها) ، وقد أوضح (كانط) بالمقارنة الدور الفعال للتخيل التوليدي فاللفظان يحددان وظائف مختلفة للتخيل أكثر من أنهما يضمان نمطين من الوظائف . فالتخيل التوليدى يعطينا التأليف الترنسندنتالي للتخيل .

The Transcendental Synthesis of Imagination

وقد أكد (كانط) على القدرة التوليدية للتخيل ، وأهميتها في إنتاج الصور التي تخدم قوى الذهن ولكن إذا كان (هيوم) و (كانط) قد ربطا الخيال بالمعرفة فإنه يبدو أن كلمة تخيلي قد جاءت لكي تملأ المكان في المفردات النقدية بدلاً من كلمة جميل Beautiful التي هجرت في علم الجمال) .

وقد كانت أفكار (كانط) في كتابة نقد الحكم Critique of Judgment ذات أثر بالغ ، فقد تحول بفضله مفهوم التخيل تحولا هاما فقد كان أثره كبيرا على الرومانتيكيين ، وبصفة خاصة كولدج Corleridge ووردث ورث Words Worth فقد قدم " كولردج " نظريته في الخيال التي تعتبر واحدة من أهم الإسهامات النظرية في القرن التاسع عشر وقد وضعها ضمن كتابه سيرة أدبية Biographia Litraria وغيره من الكتب مقارنا بين التوهم والتخيل) .

فقد رأى كورلردج " أن التوهم ليس له إلا مجالات محدودة وثابتة يعمل فيها فهو في الحقيقة لا يزيد عن كونه نوعا من الذاكرة طرح عنه أعباء الزمان والمكان حين امترج Blended وتشكل مع الظاهرة الإمبريقية Empirical phenomon للإرادة التي تعبر عنها بكلمة اختيار Choic . أما الخيال فقد اعتبره إما أوليا Primary أو ثانوي Secondary ، واعتبر الخيال الأولى قوة حية

وعامل أولى للإدراك الإنساني Of human perception | وكتكرار في العقل المحدود لفعل الإبداع السرمدي في الأنا المطلق .

أما الخيال الثانوي فإنني أعتبره صدى Echo للسابق ، يوجد مع الإرادة الواعية وهو إن يشبه الخيال الأولى في وظيفته إلا أنه يختلف عنه في الدرجة Degree وفي نوع العقل ، إنه يذيب وينشر ويشتت لكي يبدع من جديد ، وحينما يستحيل عليه فعل ذلك فإنه يسعى إلى إيجاد الوحدة بين الأحداث المتصارعة إنه جوهري وحيوي في حين أن موضوعاته (كموضوعات) هي بالضرورة ثابتة Fixed وساكنة (هامدة) Dead.

وقد رأى " وردورث " أن الخيال هو تلك القدرة الكيماوية التي بها تمتزج – معا العناصر المتباينة في أصلها والمختلفة كل الاختلاف في طبيعتها كي تصير في مجموعها كلا متسقا ومنسجما (٢٤) .كما رأى – في خدمة العالم الخارجي ، واختلف مع كولردج في إدراكه لهذا العالم ، فهو يعترف باستقلال هذا العالم ، ويصر على أن يعترف به الخيال بمعنى ما. وهو بهذا يصل إلى عكس ما رآه (باركلي) ذلك أن الرومانتيكيين (يربطون بين الخيال والحقيقة لأن مخلوقاتهم وليدة الهام البصيرة الخاصة) (٢٥) .

ولكن إذا كان الرومانتيكيون الإنجليز يقربون بين التخيل والواقع فإن (نوفاليس) الألماني يربط بين التخيل والموضوع غير الأخلاقي ويرى أن التخيل (يشبه الأحلا م واللامعنى والوحدة (٢٧) .

أما إذا تقدمنا إلى القرن العشرين تاركين (برجسون) Bergson يوضح في كتابه التطور الخالق (حقيقة الحدس الجمالي ، فيقول : إن لدى الإنسان إلى جانب ملكة الإدراك الحسي العادي ملكة أخرى يصح أن نسميها باسم (الملكة الجمالية) ، وهو يضرب مثلا يوضح لنا به الفارق بين إدراك كل من هاتين الملكتين فيقول : إن عين الإنسان حين تبصر ملامح الوجود البشري ، إنها تدركها كما لو كانت متلاصقة أو متجاورة بعضها إلى جوار البعض دون أن تفطن إلى ما بينها من تنظيم عضوى . ومعنى هذا أن ما يند عن بصر الإنسان إنما هو قصد الحياة L'Intetion de Lavie وتلك الحركة البسيطة التي تجرى عبر خطوط الوجه او قسماته ، فتربطها بعضها ببعض ، وتخلع عليها دلالة أو معنى ، وهذا القصد إنما هو بعينه ما يحاول الفنان إدراكه ، ولهذا فإننا نراه يضع نفسه داخل الموضوع عن طريق ضرب من التعاطف أملا من وراء ذلك أن يتمكن عن طريق جهده الحدسي من إزاحة ذلك الحاجز الذي يقيمه المكان بينه وبين نموذجه ، وتبعا لذلك فإن (برجسون) يضع إلى جوار الإدراك الحسي الخارجي حد سا جماليا باطنيا يستطيع عن طريقه النفاذ إلى الفردي L ' Individual وكما أن مهمة الفيلسوف هي الكشف عن الواقع باعتباره حقيقة فريدة من نوعها فإن مهمة الفنان أيضا هي إبراز الطابع الفردي للموضوع الجمالي (٢٨) .

اعتراضات (سارتر) على الفلاسفة السابقين

ومن الجدير بالذكر أن " سارتر " (في دراسته للتخيل ، يبدأ بأن يقدم نظرة عامة لمشكلة الصورة ، منتقدا الفلاسفة السابقين إلى أن يصل إلى (هوسرل Husserl) ، وقد لاحظ أن الفلاسفة

السابقين قد خلطوا بين فهمهم للإدراك ، وفهمهم للتخيل ، فكلاهما قد فهم كحصول على صورة لجسم في الذهن (٢٩) .

وقد رأى أنهم – أي الفلاسفة السابقين – في دراستهم لطبيعة النخيل (التفتوا إلى الصورة الخيالية ولم يوجهوا عنايتهم إلى فعل الخيال في ذاته ، وذهبوا إلى القول بأن الصورة الخيالية لشئ ما لا تختلف عن الإحساس به . فصورة هذا المثلث أو تلك الدائرة أو تلك الأشجار لا تختلف عن الإحساس بها جميعا ، وما دام الإحساس والإدراك الحسى أبعد الأشياء عن العقل والإدراك العقلي عند هؤلا الفلاسفة ، فهكذا الأمر أيضا بالنسبة للصورة الخيالية وإذا كان الإحساس والإدراك الحسى يعوقان النفس عن الإدراك العقلي الصحيح فكذلك تفعل صور الخيال بالنسبة لأفعال التفكير .

وقد اعتمد (سارتر) عند انتقاده للفلاسفة والسيكولوجيين ابقين تقسيم الثامن عشر إلى ثلاثة النظريات السائدة في الصورة في انواع .

فأولاً : يوجد الاعتقاد الديكارتي .

ثانيا : الاعتقاد الذي وصفه (سارتر) بأنه (هيومي) .

ثالثا : هناك وجهة نظر اسبينوزا ، وليبنتز Leibniz .

فقد رأى (سارتر) أن ديكارت (يوشك أن يقرر أن الخيال جسمى ، وأن الصورة الخيالية تقوم في المخ Brain وفي ركن من أركانه .

وعنده أن الإنسان عندما يتخيل فهو يوجه انتباهه إلى جسمه (وحدد (سارتر) (بأن الاعتقاد الديكارتي Cartesian Belief ينصب على الصورة التي توجد في مكان طبيعي من العقل ، وربما بعض أجزاء المخ Brain ولكي نمضي في الحديث من الصور إلى الحديث عن التفكير فإنه يجب أن تحدث طفرة Leap وذلك لأنه يوجد شيئان مختلفان بشكل قاطع) . هما الصورة والفكرة . أما الاعتقاد الذي وصفه (سارتر) بأنه (هيومي) والذي يرى – على حد قول (سارتر) (ن الصور هي كل ما يوجد ، وجميع خبراتنا. تتكون من الانطباعات وعندما نسمى بعضها (بالصور) فإن ذلك لا يجعلنا نرى أنه لا يوجد اختلاف بينها وبين ما تبقى من خبراتنا (٣٤) .

أما بالنسبة للاتجاه الثالث الذي نسبه (سارتر) إلى (اسبينوزا ، وليبنتز) ، وقد قرر (سارتر) أن (اسبينوزا) يرى أن (الخيال يقابل تأثر جسمنا بما يجاوره من أجسام ويجعل النفس لا تفكر إلا عن طريق هذا التأثر . والنفس هي تحت تأثير الخيال لا تفكر في الأشياء كما هي في ذاتها ، ولا في علاقته . وحيث تبدو الصور أيضا (كتفكير غامض) - وهكذا جمع (سارتر) عجالة مشيرا إشارات الفلاسفة الساب مقتضبة إلى كل منهم ، إلى أن وصل إلى (هنرى برجسون) فأولاه بعضا من اهتمامه ، وقد قرر (سارتر) أن (برجسون) قد " اعتبر الأجسام كلها صورا ، أو مركبات صور ، وعندما قرر أن المادة المطلقة ، تلك التي تعارض الروح المطلقة ، لا وجود لها إلا في عقول الفلاسفة وحدهم . وأن طبيعة الأشياء ليست روحا ، وليست جسما جامدا لا حراك فيه بل هي عبارة عن مجموعة صور فإن تركزت واتحدت فيما بينها اقتربت مما يسميه

روحا وفكرا وإن تشعبت وافترقت وتبددت اقتربت مما نسميه مادة وجسما ، ومن ثم ليس هناك فارق جوهرى بين الصورة الخيالية والروح من جانب ، وبين الصورة الخيالية والأجسام من جانب آخر . ومعنى ذلك أنه ليس هناك أي إشكال في قبول التصور الخيالي في النفس ما دامت النفس في جوهرها مجموعة من الصور وكانت هذه الصور في ماهيتها شيئا مختلفا عما يسمى بالمادة المطلقة "(٣٧).

ويرى (سارتر) أن موقف " برجسون " يساوي بين الإدراك والتخيل لأن كلا منهما يمثل حضور صورة وكذلك فإنه ينتج عنه أنه لا حاجة للتمييز بين " الموضوعات الخارجية وصور الخيال أو بين اليقظة والأحلام بين إدراكي لهذه الأشجار القائمة أمامي الآن وبين صورتها في الذهن حينما أكون مستغرقا في أعماق الحلم (٣٨)".

وإذا كان (سارتر) قد قدم كتمهيد لدراسة الصورة والتخيل ، نقذا لآراء الفلاسفة السابقين ، إلا أنه " من الصعب القول بأن الكتاب بدأ بمساجلة نقدية مع آراء " ديكارت " و " اسبينوزا " و " ليبنتز " ، بل كل هؤلاء قدموا عن طريق مقدمة قصيرة " ، بل أيضا – فيما يرى بعض نقاد (سارتر) ودارسيه فإن هذه الانتقادات قد قدمت (بدون مراجعة دقيقة لأعمال الفلاسفة الذين انتقد آراءهم ، بالرغم من أن انتقاداته قد استهدفت آراء بعينها لأناس معينين ، وبصفة خاصة فجميع النظريات التي نوقشت قد لخصت بإهمال شديد حتى أنه كان من الصعب تحديد النظريات ونسبتها إلى مؤلفيها).

وقد اتضح ذلك عندما (وصف (سارتر) الاتجاه الثاني بأنه (هيومي) في حين أن " باركلي " أفضل مثال يمكن أن يطبق عليه هذا الاعتقاد ، لا هيوم (٤١) .

كما أنه جمع كل النظريات السابقة في افتراض أن الصور نوع من الأشياء A kind of things (٤٢) ولكن عندما وصل (سارتر) إلى " هوسرل " ، فإنه يبدى إعجابه به ، خاصة ، بإصرار (هوسرل) على أن الواجب الأول هو اكتشاف ماهية الخواطر السيكولوجية بشكل عام قبل الدخول في فحصها بالتفصيل وإذا كان (سارتر) قد لخص بإهمال شديد – في رأي عدد من نقاده ودارسيه – آراء السابقين إلا أن (المقولات الهيجيلية Hegelian Catagories الشئ في ذاته Initself en soi والشئ لداته For itself pour soi قد قدمت بإحكام شديد ، في اختبار علاقتها بالوعي ، فالشئ المعطى ، الموجود – في – العالم ، مثل قطعة الورق البيضاء ، هو شئ بالرغم من أن (سارتر) لم يكن قد اطلع على أعمال " هيجل " بشكل كاف حتى بعد الحرب ، إلا أنه سمح لنفسه بأن يتمثل أشياء كثيرة منها عام ١٩٣٩ (٤٤).

فقد أخذ (سارتر) مقولة الوجود في ذاته Anoicheins) Being in itself) والوجود لذاته (Fursichseins) Being for itself من مقدمة " هيجل " لفينومينولوجية الروح phenomenology of spirit فبالنسبة " لهيجل " فكل شئ يتحول إلى فهم للحقيقة ليس فقط كمادة As Substance ولكن كموضوع As Subject (والشئ في ذاته ليس لديه أي اختيار ، أما بالنسبة للوعى لكي يوجد فإنه يجب أن يكون وعيا بوجوده To Be Conscious of Its Existence إنه يبدو كاختيار حر خالص مقابل عالم الأشياء الدى يركد في خمول.

وهكذا فإن (سارتر) عندما وجه انتقاداته ، فإنه قد توجه إلى – على حد رأى بيتر كاوس P. Caws السابق – الأخذ عن " هيجل " بالإضافة إلى " هوسرل " . والقصدية Intentionality التي قدمت بواسطة الفينومينولوجيين الذين قدموا ، كما رأى (سارتر) مفهوما جديدا للصور ، فالصورة هي صورة شئ ما An Image of some thing) ، والوعي ، هو وعي بشئ ما .

وبهذا تكون انتقادات (سارتر) بمثابة مقدمة لعرض وجهة نظره في الصورة والتخيل ، وهو الأمر الذي سوف نحاول مناقشته الآن .

الصورة عند سارتر وعلاقتها بالوعي :

لقد رأى (سارتر) أن السبيل إلى حل مشكلة الصور في نطاق التفكير في طبيعة الوعى ذاته) ولكن إذا كان الوعى ، خلال عملية التخيل " بركب Constitutes ويفصل Isolats وينفى Negates العالم ويمكنه أن يفعل ذلك لأنه هو ذاته لا وجود None Being " (؟) فإنه – أي الوعي – هو الذي يركب الصور التي تنفى هذا العالم .

وبالنسبة لسارتر فإن الوعي يبدو " كافتراض ، معطى مطلق Absolute Giving للصورة التي تظهر ، ليس كشي As a Thing ولكن كمثول . لكن أيضا تظهر الأشياء كمثول ، وهذا يحول المشكلة من محتوى الوعى إلى موضوعه "

وإذا كانت الصورة تكف عن أن تكون محتوى سيكولوجي ، وإذا كنا نتعامل مع الوعي المحدد على أنه وعى بشئ محدد فإن الصورة هي بالأحرى صيغة من صيغ الوعى أو جزء منه . ولقد وجد كل هذا بشكل جنيني عند " هوسرل ولكن كما يرى " سارتر " فإن تلك النظرية لم تكن كاملة

، فقد قال : إننا نرى الآن أن الصورة والإدراك إنما يشكلان حادثين Erlebnisse قصديين مختلفين يتميزان بالإضافة إلى ذلك بقصديتهما .

وهنا يطلب " سارتر " العون من " هوسرل " ، فقد رأى " هوسرل " أن " كل وعي إنما هو وعى بشئ م Every Conscious Is A Counsicous Of Something وبموازاة هذا التأكيد ، قال " سارتر " بأن كل صورة إنما هي صورة لشئ ما Every Image Is An Image Of Something ذلك أن الصورة ، في الحقيقة مركبة من حامل للقصدية ، كوسيط في العلاقة بين الوعى وموضوعه ، مقابلة للعلاقة المتوسطة Interemediate relation القائمة في القوة المدركة للشئ ، في الإدراك ، فالصورة ليست شيئا ، ليست بأي حال من الأحوال شبيهة بالشئ ، هي بالأحرى تشير إلى الشئ أو هي تركيز في الخبرة والتجربة (٥٣) .

فالصورة إذن ليست شيئا ، وإنما ذات علاقة بالشئ ، وهذه العلاقة هي علاقة إشارة حيث تشير الصورة إلى الشئ لأنها صورة له . فعلى سبيل المثال ، إذا تخيلت وجه صديقي بطرس Peter فإننى لا أقوم بتفحص " نوع من المدركات الحسية الضعيفة أو أ ثرا قارا في الوعي ، وصورة فجائية ذابلة ، بقيت عالقة في ذهني مند رأيته في المرة الأخيرة .إننى أحاول أن أكون شاعرا به بطريقة خاصة قائما بأمر يختلف كل الاختلاف عما أفعله عندما أنظر إليه ، حينئذ فإنني أستطيع أن أتفحصه كما هو فعلا As he actually is وأن أعد شعر رأسه إذا اضطررت إلى ذلك ، إلا أن هذا مالا يمكنني أن أفعله عندما أتخيل أنه معى ، إذ ليس هناك أي شئ على الإطلاق في الصور إلا ما وضعته بنفي منطلقا من تذكرى لما . يبدو عليها " (٥٤) .

وإذا كانت الصورة ليست شيئا ، ولا تشبه الشئ ، وحاملا للقصدية ، وهي الوسيط بين الوعي وموضوعه ، ألا ينجم عن ذلك التأكيد على أنها " نمط معين من الوعى Acertain type of consciousness أي أنها فعل tcA وليست شيئا وهي وعي بشئ ما (٥٥) .

وقد أوضح سارتر في كتابه L'Imagination ما أسماه بالصراع الذهني " الذي يجب إعلاءه من أجل تحرير أنفسنا من العادة التي رسخت في أعماقنا ، عادة اعتبار كل أنماط الوجود من نوع طبيعي Physical type " فسارتر " يقر بوجود غير طبيعي ، وجود عقلى ، أو تخيلى ، ولكن هذا الوجود والذي يمثل (الصورة) ألا يختلط هذا مع مجرد الوظيفة السيكولوجية ، لقد قطن " سارتر " إلى ذلك ، ولذا فإنه يقتبس من " هوسرل " فقرة من أفكار Ideas والتي كتبها عن القنطور (٥٧) ، والتي تنتهي بما يأتي :

" القنطور ليس ذهنيا Mental إنه لا يوجد لا في النفس ، ولا في الوعي ، ولا في أي مكان آخر ، إنه في الحقيقة لا شئ ، فهو محض تخيل ، ويعلو على التخيل ، فالخبرة اليومية للتخيل هي تخيل القنطور ، وإلى هذا المدى فإن " القنطور " ذهني أو كخيال يتعلق بالخبرة نفسها ، ولكننا يجب أن نلزم الحدر من اختلا ط هذه الخبرة اليومية للتخيل ، بالخبرة التي يمكن تخيلها كالموضوع المتخيل (٥٨).

ويعلق بيتر كاوس Peter caw على هذه الفقرة بقوله " إن هذه الفقرة شارحة ذلك أن " لا وجود القنطور أو الخيمرا Chimera (٥٩) لا يجعلنا نختزله إلى مجرد وظيفة سيكولوجية ، وإن كانت فرصة اللأوجود تضع أساس التكوينات السيكولوجية (٦٠) .

وبهذا فإن الصورة تختلف عن مجرد الوظيفة السيكولوجية حتى لو كانت صورة " للأوجود " فكلمة صورة والتي تشير إلى العلاقة بين الوعي والموضوع ، ليست أيضا شيئا ، ولكنها هي العنصر المنشئ للوعى وهي أحد الطرق التي يقصد Intend فيها الوعى الشئ وهذا الرأي يوضح في نفس الوقت الخلط حول الأشياء التي تسمى صورا ، والمسماة رسومات (تصاوير) Paintaings ، والصور الفوتوغرافية Photographs وما شابه ذلك . ذلك أنه لا يمكن أن تكون " في In " الوعى كما كان الأمر بالنسبة للرأى الكلاسيكي في الصور ، لكن لا شئ يمنع وجودها مستخدمة الوعى كوسيط As A mediation في علاقتها القصدية فيما تشير إليه تماما كما في استخدام الصورة العقلية الخالصة Pure Mental Image للوعي ، وإن كان التمييز يبدو أوضح في الحياة العملية وقد يبدو للبعض أن تعبير الصورة العقلية تعبير مبهم وغامض ، أو ملتبس (٦٢) .

وعلى هذا فإن نا يمكننا أن نجمل الخصائص الأساسية للصور عند " سارتر " فيما يلى:

١-الصور قصدية ، فهي صور لأشياء ، ذلك فإنني يجب أن أقرر ماذا تكون الصورة ، إنها صورة للقديس بولس ، أو صورة لمبنى من الطراز الإكليريكي ، وليس عن طريق وصف الصورة ذاتها (٦٣).

٢- الصورة تتمثل للوعى مباشرة ، " وتعطى كل ما لديها بسبيل واحد ، عكس الإدراك ، فإنني يمكنني الحصول على المعلومات مما أراه (٦٤)".

وهذا الإدراك يتكون ببطء فإذا حاولت إدراك مكعب من المكعبات فعلى أن أتعرف وجوهه وأضلاعه وزواياه ، وعلاقاته بما سواه من أشكال ، ولكنى إذا وعيته عن طريق الصورة فإنه يتمثل في الوعي مرة واحدة بصفاته الخارجية دون نظر إلى علاقته بما سواه ، ودون استقصاء في جلاء هذه الصفات . " فالصور التي أتصورها بالخيال لا تتعلم ، بل تبدو كما هي مند ظهورها ، ويقتصر المرء على تصويره إياها على الصفات التي تهمه منها (٦٥)".

٣- " الصورة تستتبع أن يكون موضوعها في حكم المعدوم (٦٦)" هذه الصفة هي أساس الصفتين السابقتين ، فإنها تحدد الاختلاف الجوهري بين الصورة والمدرك Between Image and Precepts " فالصورة تؤكد أن موضوعها مثل العدم An Neat وهذا الاستعمال يساوى بين صور الموضوعات اللا موجودة Non – Existent والموضوعات الغائبة ، فمثلا " ما هو مشترك بين صورة بطرس Peter وصورة القنطور هو أن كلا منهما شكل من أشكال العدم بكلمات أخرى ، فإنه بالنسبة للصورة لكي تكون صورة ، يجب أن ي كون مستحيلاً أن يتم إدراكها ، وهذه الصفة السالبة يجب أن تحوز عليها كل الصور ، وهي قد تكون موجودة على نحوين :

عدم موضوع غير واقعي Néatisation Of An Unreal Object ، حيث أنه يكون غير موجود بالمرة ، أو عدم شئ غائب Neatisation Of An Absent Object حيث أنه يكون غير موجود هنا .

عندما أتذكر صورة " بطرس " فإنها لا تكون شبحا " لبطرس " المائل في ذهني بل إنها صورة " بطرس " (في طبيعته البدنية ، " بطرس " الذي أستطيع أن أراه أو أسمعه أو ألمسه ، فقط إننى

أدرك Realize ، أننى لا ألمس " بطرس " هذا ، فتخيلي له هو الدليل على عدم لمسه ، وعدم رؤيته ، ومن هذا الشعور فإنني أستطيع القول أن تخيلى يحوى عدما محددا A Certain Neat " (٦٧) .

وربما كان في وسعنا ، أثناء تخيلنا للصورة الخيالية ، سواء كانت (عدم) شئ غير واقعي – القنطور – مثلاً ، أو عدم شئ غائب – بطرس – أن نسلك كما لو كنا أمام موضوع حاضر ، ومدرك لنا ، " ولكن هذا السلوك موقوت باللحظات التي نتناسى فيها ما تنتجه الصورة " أي أن العدم جوهري في الصورة .

٤– الصورة تلقائية ، فالتخيل كوعى تلقائي ، يكون الصورة لا يكون حاضرا ، أو عدما ، والخيال على هذا الأساس ، وارتكازا على صفة القصدية ، التي ذكرناها آنفا – الصفة الأولى – للصورة ليس سلبيا فهو " فهو نتاج مقصود لا يسبق موضوعه المادى . وإنما يتحقق به ومعه ".

٥– إذا كنا في النقاط السابقة قد حددنا خصائص للصورة تتم في مواجهة الإدراك ، فإننا هنا نحاول عن طريق المقارنة بين الصور والكلمات أن نجلو الصفات السابقة أكثر .

فيم تختلف الصور عن الكلمات ؟

يجيب على ذلك " مانصر A. R. Manser " في دراسته في مجلة الفلسفة ، والتي أشرنا إليها من قبل في الهوامش ، بأن الاختلاف الجوهرى بين الصور والكلمات ، هو أن الكلمات يمكن أن تلعب دورها في حضور الموضوع أو الشئ ، ولكن الصورة ليست كذلك ، فلا يمكنني أن أحصل على صورة لحجرتي بينما أنا أنظر إليها مهما كانت دقة واحكام داكرتي ، وايا كانت

حيوية مخيلتي ، فإنها لا يمكن باي حال أن تنافس الأشياء الموجودة فعلا ، ولكن ما خلا هذه الحقيقة ، فإن هدين النوعين من الأشياء من وجهة نظر " سارتر " لا يختلفان جوهريا (٧٠) .

إذ كانت هذه خصائص الصورة ، فترى ما هو النخيل ، خاصة إذا كناقد علمنا – مما سبق – وأشرنا إلى أن التخيل هو القدرة على تكوين الصور الدهنية ، أو المفاهيم الأخرى . ما هو إذن ، وما وظيفته ، من وجهة نظر " سارتر " .

ما التخيل بالنسبة لـ " سارتر " وما هي وظيفته

لقد رأى " سارتر " أن الفلاسفة وعلماء النفس قد خلطوا بين الإدراك Prece] tion والتخيل Imagination فكلاهما قد فهم على أنه حصول على صورة ما في الذهن ، والفرق الوحيد بينهما يكمن في النشاط القوى الذي يقدم لإدراكنا ولكن في مواجهة هذا الرأي ، أصر سارتر ، على أن التخيل نشاط للوعي ، للوعى التخيلي ، وأن الموضوع الواقع عليه هذا النشاط القصدى ليس مما ينفصل عن المحتوى اليكولوجي ، ولكن ذات الشخص أو الشخص نفسه هو الذي نقول أن لديه صورة ما . النخيل ، باختصار ، هو نوع من تعاقب أنماط الوعي ، يرسل لنفس الموضوعات كوعى مدرك ، ولكن – وهذه النقطة هامة جدا في فلسفة " سارتر " – بالنسبة لهذه الموضوعات ، كما لم تكن موجودة ، على الأقل في وقت تخيلها ، ففي مواجهة العالم يقف الوعى الإنساني خلال التمثيل وتعاقب حالات اللاواقعي Unreal على الموضوع " .

وبناءً على ذلك ، وكما سبق أن حددنا أن الصورة – لدى " سارتر " ينتجها التخيل في حالات لا وجود الموضوع ، سواء كان ذلك " عدما " له أو " غيابا " فإن التخيل هو نوع من الوعى بموضوع " غائب " أو " عدم ".

والتخيل كما يرى " سارتر " " يتركب من ثلاث عناصر ، فهناك الفعل Act والموضوع An Object ، والمحتوى التمثيلي للموضوع content Representative Of An Object والفعل ، هو فعل التفكير في الموضوع " أي هو تفكيري في موضوع ما ، وليكن المقعد مثلا : " أما الموضوع فهو المقعد The chair أو أي شئ يمكن أن نفكر فيه ، – والمحتوى هو أي شئ Any thing والذي يحضر في الذهن كموضوع للقصد ، ولكن بحيث يكون محض تمثيل للشئ المفكر فيه "ولكن ألا نشعر أحيانا بأن موضوع الوعي لديه خواص المقعد ؟

بمعنى آخر ، ألا نشعر أحيانا بأن المتخيل يملك سمات المدرك ؟

لكى يتضح ذلك ، فإننا نرى أن " سارتر " يناقش طبيعة موضوع الوعى والطريقة التي يحدد بها فيرى أن " تمثيل هذا المحتوى العقلي يتركب من ثلاثة أشياء : فهناك المعرفة المتخيلة ، حيث يبدو منها أنه عندما يتخيل شخص ما شيئا ، فإنه يتخيله في كل تفاصيله المتعينة Concerte ، وهناك المؤثر أو التأثير الذي ينصب عليه التخيل أثناء انفعالاتنا ، كما يحدث أن صورة – على سبيل المثال – لموضوع مكروه تلتقى بالمشاعر الموافقة معها وثالثا : هناك الإحساس الخارجي ، والإحساس غير الضروري الخاص بالعضلات والمصاحب للصورة (٧٤)".

ولكن إذا كان هذا المحتوى العقلي ، يتركب من المعرفة المتخيلة والمؤثر والإحساس ، ألا يشير هذا إلى علاقة ما بين الإدراك الحشى والتخيل ؟

لقد رأى " سارتر " " أن الذهن يملك قدرة تصور ، أو تخيل ما لا وجود له . ولكن ذلك مشروط " بأن لا يمتصه الواقع المحيط به ، فلكي يستطيع العقل التفكير بطريقة الصور يجب أن يكون قادرا على نزع نفسه من موقفه الحاضر . فالعقل العاجز عن التخيل هو عقل التصق بما هو موجود , (Glued down to what exist).

(Engluee dans l'existant) لكن إذا كنا جميعا قادرين على التخيل ، إذن يجب أن نكون ، بكل معاني الكلمة ، أحرارا ، فعقلنا لم تبتلعه الرمال المتحركة ، ولا غاص (Bogged down embourbee) ( ) في الواقع (٧٥) .

ومع أن التخيل – في رأي " سارتر " – هو تجاوز للواقع ، وتحرر من لزوجته ، إلا أنه أيضا ليس مجرد نوع من التفكير ، أو كنظير لكيفية عقلية تدعى بالصور ، فقد لفظت كل التعريفات من ذلك النوع ، " وأعيد تعريفه ثانية كنمط Mode للوعى بموضوع ما ، سواء كان وجودا ، أو لا وجودا ". بمعنى أنه كان موجودا ولكنه غائب ، أو هو لا وجود ، أو عدم . والعدم ضروري جدا للموضوع المتخيل لتمييزه عن موضوع الإدراك فالعدم أساس الحرية ، تلك الحرية الضرورية والمصاحبة للتخيل ، وموضوعات التخيل هي بالضرورة لا واقعية Unreal ، كما " أن قدرة الإنسان على التخيل ، هي بالقطع وثيقة الصلة بقدرته على الاختيار Choice " (٧٦) .

أما في مجال التميز بين التفكير والتخيل ، فإننا نرى – هنا – أن " سارتر " يؤكد على أن " التفكير جنس ، بينما التخيل نوع من هذا الجنس والذي نستطيع التعرف عليه من سماته المدركة Thinking is the genus , and imagining is a species of this genus which we can recognize by Perciptible " features وإذا كان " سارتر " قد رأى أن التخيل بمثابة نشاط للوعى التخيلي ، وأنه قصدي ، وفي مواجهة الإدراك وربط بينه وبين الحرية ، فإن " جاستون باشلار Gaston Bachelard " قد ربط هو الآخر بين الحرية والتخيل ووصف التخيل بالاستقلالية ، " فالصورة الناتجة عن التخيل يجب أن تكون مختلفة عن واقعية الإدراك ، فاستقلالية التخيل هي هدفه " .

كما رأى أيضا أن التخيل ملكة إبداعية للعقل ، كمقابل للصدور البسيط عن الإدراك " وهو ليس مجرد ملكة لصياغة الصور ، وإنما هو بالأحرى " ملكة لتحريرنا من الصور الأولى (أي الماثلة في الإدراك) " . وبهذا فإنهما يلتقيان في ربطهما بين التخيل والحرية ، واستقلال التخيل عن الإدراك وهذا اللقاء بمثل اللقاء بين الاتجاه الفينومينولوجي (باشلار) والاتجاه الوجودي القائم أيضا على أساس فينومينولوجى (سارتر) ، وإن كان " باشلار " يؤكد على أن " التخيل قوة أولية نشأت من تفرد الوجود التخيلي "، والصور الناتجة عن التخيل يجب أن تكون مخالفة لتلك الناتجة عن الإدراك ، فإن " سارتر " يحتفظ بوجود صلة ما بين التخيل والإدراك الحسي ، وإن كان في نفس الوقت يتميز عنه تمام التميز . " وتقرير هذه الحقيقة هام بالنسبة لموضوعات الفن .

إن قوة الفنان تكمن في خياله " وبناء على هذا فإن " سارتر " قد وضع الأساس الضروري للتخيل على أسس فينومينولوجية مستفيدا من " هوسرل " ، وإن كان قد وجه إليه بعض النقد . وهكذا إذا

كنا قد قدمنا الخطوط العريضة للتخيل وللصورة عند " سارتر " فإنه من الضروري أن نتقدم – كما تقدم " سارتر " نفسه ، وقد كان هذا ضروريا بالنسبة له ، كما هو ضروري بالنسبة لنا – إلى دراسة العلاقة بين هذا كله ، وبين المشكلات الجمالية المباشرة والشائعة في الفن . وهو ما سوف نقدمه في الصفحات التالية .

ثانيا : موضوع التخيل

(١)الموضوع الجمالي

يكتب " سارتر " في المتخيل والذي ترجم إلى الإنجليزية تحت عنوان " سيكولوجية التخيل " " في التعليقات الآتية ، التي تختص أساسا بالشكل الوجودي لعمل الفن ، سوف تحاول أن نضع الصيغة الخاصة بالقانون الذي يحدد أن مجال الفن هو اللاواقعي " Unreal (٧٧) فالموضوع الجمالي لدى " سارتر " موضوع (متخيل) ، فهو لا يوجد ، ولا يمكن التعامل معه إلا على أساس من فعل الوعى التخيلي . " فإذا اتخذنا لوحة تشارلز الثامن Charles VIII كمثال لنا فإننا نفهم بداية أن " تشارلز الثامن " كان موضوعا ولكنه – بوضوح – ليس الموضوع كما صور في اللوحة التي هي موضوع واقعي Real في التصوير " ذلك أن " الصورة تظهر في اللحظة التي عندها يكابد الوعي تغيرا جذريا ، حيث ينتفى فيه العالم ويصير متخيلاً " .

وعلى هذا الأساس ، فأن نفهم " تشارلز الثامن كصورة As An Image موضوعة في لوحة في حالة تضايف " مع عمل قصدية الوعي التخيلي . حينئذ فإن " تشارلز الثامن " الذي يعتبر غير واقعي ، هكذا يبدو في اللوحة ، هو بالدقة موضوع فهمنا الجمالي ، (فهو الذي حركنا ، وهو

الذي صور بذكاء وقدرة ، ودقة) وقد مضينا للتعرف عليه في اللوحة ، ذلك أن الموضوع الجمالي هو شئ لا واقعي The Estheteic Object is something unreal"

فعمل الفن " هو اللاواقعي ، إنه ينفى Negate الواقع ويجعله متعاليا ، ليس بالنسبة لتعالى بعض الصور الواقعية أو الماهيات Essences ولكن بالنسبة لما هو غالب ، ونقطة التماس بين الموضوع الواقعي والموضوع الجمالي هي المادة التي " . ولكن إذا كان تساعد عن طريق التشابه على الربط بين الواقعي والتخيلي الموضوع الجمالي لدى " سارتر " هو التخيلي أو اللاواقعي ، فهل يعني ذلك أن كل موضوع لا واقعى أو تخيلي يصبح موضوعا جماليا ؟

لقد أوضح " سارتر " أن الموضوع الجمالي لا يتبدى أمامنا إلا حين تكون في حضرة العمل الفني ، و " الموضوع الجمالي الذي هو صميم العمل الفني يتضمن بداخله عنصران ، فهو (شئ) أي حقيقة عينية حاضرة أمامنا ، وهي الأصباغ في اللوحة والأنغام في السيمفونية أو الأحجار في الكاتدرائية ، وعنصر آخر لا واقعي هو المعنى ، وهو عنصر م فارق متعال يفلت من أيدينا بالضرورة ويعز على كل إدراك حى " وهذا يوضح أيضا أن بالعمل الفنى ما يمكن إدراكه حسيا " المدرك " ، وما يعز على الإدراك " المتخيل " . ويتضح أيضا أنه يوجد لكل موضوع جمالي ، تخيلي ، (معادل حتى) مدرك ، هو الذي يحدث الإثارة لدى الذهن ، وكذلك لابد من وجود صياغة ما ، للعلاقة بينهما (أي المدرك والمتخيل) ، وإذا كان هناك فرق جوهرى بين الصور والمدركات الحسية ، فإنه مع ذلك " تشترك الصور في بعض الأمور مع المدكات الحسية ".

ولكن " سارتر " قد حدر من الخلط بين الموضوع الواقعي والموضوع التخيلي ، موضحا أن الواقعي ، هو ذلك الشئ الذي " لا يمكن أن نفشل في ملاحظته وهو عبارة عن محصلات ضربات الفرشاة ، ومادة اللوحة وانتشار الألوان ، ولكن هذا ليس من مكونات الموضوع الجمالي ، فما هو جميل Beautiful هو ذلك الشئ الذي لا يمكن فحصه كإدراك ، ووفقا لطبيعته الخاصة فإنه يوجد خارج العالم of the world " ") . is out فالجمال قيمة لا يمكن أن تطلق إلا على ما هو متخيل ، والتخيلي يظهر المعنى الضمني لما هو واقعي ، وهذه هي العلاقة التي تربط بين ما هو واقعي ، وما هو تخيلي . فإذا " كان النفى مبدءا غير مشروط لكل ما هو متخيل إذن فإنه لا يمكن أن يدرك ذاته – في ، وعبر – فعل التخيل ، والإنسان لا يمكن أن يتخيل ما ينفيه . وحقيقة أن موضوع النفي ، لا يمكن أن يكون واقعيا لأن هذا يعني أن الإنسان ينكره ، بل وأكثر من ذلك لا يمكن أن يكون لا شئ Nothing ، لأنه بدقة ، لا يمكن للإنسان أن ينكر أو ينفى إلا شيئا ، وهكذا فإن موضوع النفي يجب أن يوضع في مكان المتخيل " (٧٨) .

وبهذا يربط " سارتر " بين النفى والتخيل ، ويفرق بين المدرك والمتخيل . ومن الجدير بالذكر ، أن العلاقة بين الإدراك والتخيل ، علاقة وثيقة ، فقد ذكر " سارتر " أن الصورة هي نتاج الوعي التخيلي ، وهي نتاج قصدي ، كما أنها أيضا صورة لشئ ما ، وهو بهذا ربط بين التخيلي ، وبين المدرك ، " والعمل الفنى كله مجاله الخيال ، أي مادته وموضوعه من الطبيعة ولكن بعد تخيلها أي فرضها غير موجودة ، أو موجودة في مكان آخر ".

والعمل الفنى إما أن يعبر عن عدم أو عن شئ غالب ، " وهدف الفنان وهو تركيب مجموعة الألوان الواقعية التي تجعل ظهور اللاواقع ممكنا ". ولكي يوضح لنا " سارتر " هذه الفكرة فإنه

يكتب : " إن بعض الألوان الحمراء التي يقدمها " ماتيس Matisse " . مثلا تمنح كل من يشاهدها إحساسا بالمتعة ، ولكننا لا نفهم هذا الإحساس بالمتعة إذا فكرنا في عزلة كما لو كان قد أوقظ مثلاً بواسطة طبيعة اللون – وليس شيئا جماليا – إنه ببساطة ، ودون موارية ، هولدة الإحساس ، ولكن عندما ندرك اللون الأحمر في الرسم فإنه (أي الإحساس باللدة) بالرغم من كل شئ كجزء من كل لا واقعي Unreal وهو – في هذا الكل – الجميل " .

فلا وجود للون صرف ، ولكن لابد أن يكون اللون لونا لورق ، أو غطاء نضد ، أو أي شئ آخر ، واختيار المادة التي يضع الفنان عليها أو فيها اللون الأحمر ، إنما يأتي نتيجة لعلاقة حساسة مع الخامات ، " فإذا ما اختار " ماتيس " القماش ، وليس قطعة الورق الجاف المصقول ، فذلك بسبب الخليط المترف " الشهواني " للون ، والكثافة والملمس الخاصين بالصوف ، وتبعا لذلك فإن الأحمر يمكن أن يستمتع به فقط (كأحمر الغطاء) ، وهكذا فهو (لا واقعي) ، ويمكن أن يفقد حدته مع اللون الأخضر للحائط " .

وهكدا يربط " سارتر " بين المادة التي تستخدم في إنتاج اللوحة ، وبين جماليات اللوحة ، " فتوجد علاقة بين اللاواقعى ، وبين الألوان والأشكال التي يتخذها ما هو واقعي) " Real فما نراه في اللوحة لديه عمق Depth وكثافة Density ومادية ، ولهذه الأشياء علاقات تمند إلى كل شئ ، وهي إذ تعتبر أشياء، فإنها " وينقى المقياس الذي تعتبر به اشياء تكون لا واقعية In the measure in .wmwhich they are things that they are unreal فالموضوع الجمالي إذن يختلف عن مادة العمل الفني . وإذا كان كل عمل التي ينطوي على موضوع ومادة ، فإن مادته هذه إنما تتشكل من الاصباع والقماش في اللوحة ، والأحجار في الكاتدرائية ، أو الكلمات

والحركات التي يقوم بها الممثل ، وهذه المادة ، هي التي يقوم الفنان بتركيبها كي يعبر عما هو لا واقعي ، أي أنه وسيلة للتعبير عن الموضوع الجمالي . " فالاستمتاع الجمالي واقعي ، ولكنه لا يفهم بداته كما لو كان ناتجا عن اللون الواقعي .

إنه فقط طريقة لتوقع الموضوع اللاواقعي ، وأبعد من أن يوجد بشكل مباشر في الرسم الواقعي . إنه يساعد على تكوين الموضوع التخيلي عبر اللوحات الواقعية ، وهذا هو منبع الرأي الذائع الصيت القائل بخلو الفن من الهدف وهو السبب في أن " كانت Kant " كان بوسعه القول بأنه لا وجود لمادة سواء في موضوع الجمال كجميل ، أو لم يكن موضوعا واقعيا ، والسبب في أن " شوبنهاور Schopenhour " كان بوسعه أن يتحدث عن نوع من تعليق الإرادة Suspension of will ، ولم يحدث هذا نتيجة لطرق غامضة في فهم ما هو واقعي ، والذي يمكننا استعماله بوعي ، وإنما ما حدث هو أن الموضوع شكل وفهم بواسطة الوعى التخيلي الذي وضعه " لا واقعي ".

وبهذا يتضح أن الإبداع الفنى لدى " سارتر " ليس بالغرق في الواقع والاستسلام له ، بل إنه لا يعتبر ما يحاكي الواقع فنا على الإطلاق وهو يلتقى هنا مع của nhân نيقولاي برديائيف N.Berdyaev إذ يرى أن " الإبداع الفني ، وأي نشاط إبداعي آخر ، إنما بالي من هذا الشهر للحياة ، والتغلب عليها ، وعلى عيانيتها ، فالفن انتصار على العالم المعطى " والفن إبداع للعالم ، وبهذا فهو يختلف عن إدراك العالم .

(٢) جميع الفنون لا واقعية

وإذا كان " سارتر " – في عرضنا السابق لوجهة نظره في الفن ضرب المثل بالتصوير (عند الحديث عن الفن) فإنه يؤكد أن نظريته تنطبق على الفنون الأخرى ، فقد كتب : " وما يتضح لنا في التو هو أن ما لدينا عن فن التصوير على استعداد نام للانطباق على فن القصة والشعر Poetry ، والدراما Drama أيضا ، فمن الواضح بذاته أن الروائي ، والشاعر ، والدرامي Dramatist ، ينشئون موضوعا لا واقعيا باستخدام التشابه اللفظي ، وبالمثل يكون الممثل The Actor الذي يمثل دور كشبيه للشخص المتخيل " هاملت Hamlet مستخدما ذاته ، وكل – Imaginary person فالشاعر ، والروائي ، والكاتب المسرحي ، والممثل ، جميعهم في رأي " سارتر " ينشئون موضوعا " لا واقعيا " وبالتالي فالفن لديهم – هو اللاواقعي " ، مثلهم في ذلك مثل المصور (الرسام) ، والموسيقى . ولكن قد يعترض البعض على رأي " سارتر " بصفة خاصة (في اعتبار الممثل مبدعا) لشئ غير واقعي – وبالتالي (الفن) .

فقد يرى البعض أن الممثل لا يعتقد في الشخصية التي يمثلها ، وآخرون يرون أن المثل يعتبر محققا بطريقة ما في الدور الذي يقوم به ، ويرد " سارتر " على الرأيين ، قائلاً : " بالنسبة لنا هدان الرأيان ليسا متضادين منا إذا كان المقصود بالاعتقاد belief أن الممثل لا يعتبر نفسه حقيقة (هاملت) ولكن هذا لا يعني أنه لم يحشد كل فواه لكي يجعل " هاملت " حقيقيا . فهو قد استخدم جميع أحاسيسه ، وقواه ، وجميع حركاته وإيماءاته لكى ينبئ عن مشاعره التي توحي بـ (هاملت) ، ولكنه بهذا الفعل ، قد أخذ الواقع بعيدا عنهم ، وقد عاش بشكل كامل بطريقة لا واقعية He lives completely in an unreal way وإذا ما حدث على الأقل أنه في الحقيقة قد بكى خلال تمثيله للدور ، ودموعه ، إذا هو نفسه اختبرها ، أو النظارة ؛ فكانت كدموع "

هاملت " ، تلك التي تشبه الدموع اللاواقعية ، فالتحول الذي حدث هنا يشبه ما قد ناقشناه في الحلم فالممثل قد أخذ بالموقف ، وألهم بواسطة اللاواقعي ، فليست الشخصية هي التي أصبحت واقعية لتجدها في الممثل ، بل الممثل هو الذي صار غير واقعي في شخصيته It is not character who becomes real in the actor , it is the actor who " becomes unreal in his character ووفقا لرأي " سارتر " فالصورة الأدبية من إبداع الخيال ، ولا فرق بين " الشعر " وبين فنون الأدب الأخرى ، ولا بين هذه جميعا وبين الفنون التشكيلية والموسيقى . فالصورة الأدبية كلية كانت أو جزئية مصدرها الخيال ، وهو وحده مصدر الجمال . ومسلك المرء فيه مختلف عن مسلكه الواقعي أمام الأشياء – في – الوجود . وكل ما يجري في عالم الخيال لا يمس الحقيقة في جوهرها الواقعي النفعي الذي هو غير جميل في طبيعته . وهنا يلتقى " سارتر " بـ " كانت " في التفرقة بين الجمال والنفع وبين الجمال والخير أو الحق " .

بل وقد أضاف إلى الممثل قدرة إبداعية أيضا على أساس أن الممثل أصبح لا واقعيا في شخصيته والفنان ليس إلا أشبه بمتأمل في العمل الفني ، والجمال لا يأتي إلا عن طريق الانفلات والهروب من الواقع ، فعندما تأتي السيمفونية أو أى موضوع فني ر إلى نهايته فإن العقل يعود مرة أخرى من العالم الخيالي ليصير أكثر التصافا بالعالم الواقعي وقد علق " سارتر " على هذا " بأن لا شئ أكثر من ذلك نكون في حاجة إليه Nothing more is needed (٧٨). ، موضوعاتها هروبا من ويتساءل سارتر : " ألا توجد الفنون حيث الواقعي ؟ وماذا تمثل الكاتدرائية Cathederal ، هل تعني شيئا أكثر من الحجر الذي يتسلط على قمم المنازل المحيطة بها ؟ هل هناك ما هو (لا واقعي) فيها وماذا قائلاً " إنها شئ ما وجد تكون السيمفونية السابعة لـ (بيتهوفن) Bethoven

؟ ثم يجيب قبلي ، واستمر . ومن الطبيعي فإننا لسنا بحاجة إلى توضيح أن ذلك الشئ تركيب كلى ، والذي يتركب من إيقاعات ، بل من نظام من الأفكار ولكن هذا الشئ هل هو ر إلى نتيجة ، فيرى أن السيمفونية واقعي ؟ أم لا واقعي " ؟ .

ويحاول " سارتر " أن يصل في هذا الأمرإلي نتيجة، فيري أان السيمفونيةالسابعة التي نستمع إليها لا توجد في زمان Does not exist in time لأنني في وسعى أن استمع إليها معزوفة في أي زمن ، اليوم ، أو غدا أو بعد ذلك ، وعندما يستمع الناس إلى السيمفونية ، فهم إما أن يغمضوا أعينهم ، وهم في هذه الحالة يستمعون إلى الأصوات النقية Pure sounds فقط ، بينما البعض الآخر يرون القائد (المايسترو) Conductor وهم لا يعبأن به ، وهو ما يسمى التأمل مع افتنان إضافي Auxillary fancinating ، ولذا فهم (المجموعتان) يواجهون السيمفونية السابعة دون فهم شئ عنها ، فالأحداث لا تهمهم كأحداث تاريخية ، وواقعية ، وتعاقب الأفكار يبدو كتعاقب مطلق وليس كتعاقب واقعي . فهي ليست واقعية مجال ، " إنها تحدث بذاتها كشئ غائب ، أو كوجود لا يمكن الوصول إليه , It occures by its self but as absent being out of reach فليس في وسعى أن أقوم بشئ تجاهها، كان أغير من نغماتها الخاصة أو أبطئ قليلا من حركتها ، ولكنها تعتمد على الواقعي بسبب ظهورها . ذلك أن القائد (المايسترو) لم ينم عليه ، والحريق لم ينشب في الصالة حتى الأداء ، ومن ذلك فإنه بوسعنا أن نقول أن السيمفونية السابعة لم تأت إلى نهايتها ".

إذن يعتمد هذا اللاواقعي ، على ما هو واقعي " ففي الحالة التي استمع فيها إلى السيمفونية ، فإنها لا تكون هنا It is not here ، بين هذه الجدران أو على أطراف أقواس الفيولينا Violin

)وهي ليست إلا خارج الزمان ، وخارج الواقع ، خارج الوجود " فأنا لا استمع إليها بشكل واقعي ، وإنما انصت إليها في المخيلة ، ومن هنا فإننا نصل إلى تفسير للصعوبة التي نواجهها دائما من العبور من عالم المسرح أو الموسيقى إلى عالم آخر بل هو محض العبور من وضع تخيلي Imaginative إلى وضع يماثل الواقع .

فالتأمل الجمالي Esthetic Contemplation هو عبارة عن حلم مقنع ، والعبور إلى الواقعي هو الاستيقاظ الفعلي . وغالبا ما نتحدث عن خداع الخبرة ، عندما نعود إلى الواقع . ولكن هذا لا يفسر أن هذا الخلط موجود أيضا بعد الحصول على شهادة العزف الواقعي الصارمة ، والتي منها نجد أن الواقع يختبر كنوع من التوازن . هذا الخلط هو ببساطة خلط الحالم في حالة اليقظة . فالدخول في الوعي والانغماس في العالم التخيلي يحرر فجأة بسبب النهاية غير المتوقعة للعزف ، ونصبح دفعة واحدة وثيقى الصلة بالوجود الواقعي ". إن " سارتر " إذ يقرر أن الموضوع الجمالي (لا واقعي) ، إلا أنه أيضا يجده ذا صلة وثيقة بما هو واقعي ، فالسيمفونية شئ Thing وهي تتحدد بما يقوم به العازفون ، والقائد (المايسترو) ، وما إلى ذلك ، ولكن ما نستمتع به هو اللا واقعي ها من صنع المخيلة ، وهكذا فالصلة قائمة بين الواقعي ، واللا واقعي ، إذا يعتمد أحدهما على الآخر ، ويشبه الإنصات إلى السيمفونية (الاستمتاع بالموسيقي) موقف الحالم ولكن هل يمكننا القول بأن كل حلم هو نوع من الفن ، أو هل كل حالم فنان ؟ أو " إذا كان الموضوع الجمالي لا واقعي ، فهل كل ما هو لا واقعى يمكن أن يكون موضوعا جماليا ؟ " .

"

إن " سارتر " عندما يؤكد على لا واقعية الموضوع الجمالي ، فإنه لا يوافق مطلقا بأن كل حلم يقظة Réverie هو صورة من صورة الإبداع الفني أو هو في " يمكن أن يتجلى حد ذاته (موضوع جمالي) ، فإن الموضوع الجمالي أمام أنظارنا اللهم إلا حين يكون بحضرة العمل الفنى ". وقد رأى " سارتر " أن الموضوع الجمالي ، بالإضافة إلى كونه لا واقعيا ، فهو أيضا متناقضا ، إذ كتب في عام ١٩٣٨ " إن عالم " دوس باسوس Dos Passos " مثل عالم فوكنر Faulkner " ، و " كافكا Kafka " ، و " استندال Standal " عالم مستحيل بسبب كونه متناقض Contradictory ولكن في تناقضه هذا يكمن جماله ، فالجمال عبارة عن تناقض مستتر Veiled contradication .

(٢) علاقة رأى " سارتر " بآراء بعض الفلاسفة السابقين

وإذا كان " سارتر " قد رأى أن موضوع الفن هو (اللاواقعى) وأن ما هو جميل يجب ألا يكون واقعيا . فإنه بهذا يلتقى مع " كانت Kant " الذي يرى أن " الجميل موضوعه متعة لا غاية لها ، ولا علاقة له بالمنفعة الحسية . وكذلك رأيه في أن " الجميل هو ذلك المفهوم الذي يتحدد كموضوع لاقتناع عام ، وكموضوع بلا غاية ، فكل شخص يعي جيدا ما يريده ، وهذا ما يتضح في حكمه الجمالي ، ويجعل إمكانية وجود أرض مشتركة بين كل الناس في حكمها الجمالي أمرا مقبولا " عندما يصبح الفن بلا غاية .

ولكنه في نفس الوقت اختلف إلى حد ما مع " هيجل " الذي رأى أن " الفن لا يستطيع أن يكون له وجودا واقعيا خالصا ، وثانيا : أنه لا يوجد بحال من الأحوال جمال صوري محض الفن وسطا

بين الوجود الصورى المحض والوجود الواقعي ، وقد أدخل هيجل " الفن ضمن موضوعات الفكر المطلق ، شأنه في ذلك شأن الدين والفلسفة ، ولكن هذا لم يمنع " هيجل من النظر إلى الفن بوصفه أقل درجة من الفكر . وإذا كان " سارتر " قد اختلف مع " هيجل " حين جعل – أي سارتر – الفن لا واقعيا .

إلا أنه في نفس الوقت قد اقترب منه حين جعل الصورة صورة لشئ ما وإن كان هذا الشئ الذي لدى سارتر متخيلاً أو غائبا . وقد اتفق معه أيضا في رفض مبدأ التقليد أو المحاكاة . وقد التقى " سارتر " مع (بند تو كروتشه B. Croce (٧٩) فرأى الأخير أن الفن ليس فعلا نفعيا ، وأنه ضرب من التأمل ، وإن كان " سارتر " لم يقره أنه (حدس) وأن الفنان " يعبر عن حالة نفسية فردية أو حدس ذاتي خاص " . وإن كان " كرتوشه " نفسه قد قرر أيضا " أن ثمة تواصلاً Communication يتحقق بيننا وبين الفنانيين عبر تلك الأعمال الفنية التي عبروا فيها عن أنفسهم " هذا الأمر الذي لم يناقشه " سارتر " هنا وإ نما سوف يناقشه عندما يبدأ في طرح مفهوم الالتزام والمشكلات الأخرى في " ما الأدب ؟ " والكتب التالية له .

(٤) المدرك والمتخيل المدرك والمتخيل

حيث يقف إذا كان الفن لا واقعيا ، والصورة ، هي صورة لشئ ما ، فما هي العلاقة إذا بين المدرك والمتخيل؟

(١٢١) لقد أقام " سارتر " – كما أوضحنا فيما سبق – تعارضا بين التخيل والإدراك الحشى ، ولكنه في نفس الوقت أشار إلى أن الصورة ، هي صورة لشئ ما ، فالمخيلة " تفترض الإدراك

الحسي ، وإن كان من شأنها – في نفس الوقت – أن ترفضه أو تنكره ، ويضرب " سارتر " لنا مثلاً يقول : إن السيمفونية السابعة هي بالتأكيد شئ (لا واقعي) ولكن هذا اللاواقعي لا يمكن أن يتمثل أمامي ، اللهم إلا إذا وجدت في إحدى صالات العزف الموسيقى وكانت أذناي منفحتين لسماع الأنغام الموسيقية . ولئن كان المتخيل هو بمثابة سلب أو نفي ؛ مدرك حسى إلا أن المدرك هو الواسطة أو الإرادة المساعدة لقيام المتخيل وتحديده " وإذا كان المتخيل يفترض المدرك .

فذلك لأن الموضوع الجمالي لا يتبدى أمامنا إلا حين تكون أمام العمل الفنى ، والعلاقة بين المدرك والمتخيل علاقة وثيقة ذلك أن " المصور حين يرسم لوحة ، فإنه لا يحقق صورته الدهنية في صميم هذه اللوحة ، بل كل ما هنالك أنه يقدم لنا معادلاً حسيا يستطيع معه كل شخص أن يكون لنفسه تلك الصورة بشرط أن يدرك ذلك المظهر المادي ، وتبعا لذلك فلابد من تصور اللوحة باعتبارها مجرد شئ مادي يسرى فيه بين ال حين والآخر – أعنى كلما وقف منه المتأمل موقف المتخيل عنصر لا واقعي هو على وجه التحديد ذلك الموضوع الذي أريد تصويره .

وكل فن يتضمن موضوعا هو الموضوع الجماعي ما دام هذا الفن ينطوى على تعبير . وهذا الموضوع يختلف عن مادة العمل الفني التي يمكن أن تكون الأصباغ أو القماش في اللوحة ، أو الحجارة التي تبنى منها الكاتدرائية أو الأقوال والحركات التي يقوم بها الممثل ، فهذه المادة هي الوسائل التي يتوسل بها المصور مثلا لتحقيق صورته الدهنية . إنه يقدم بواسطتها المعادل الحسى لصورته المتخيلة ".

وإذا كان الفن هو الانسلاخ من الواقع ، والموضوع الجمالي ، موضوع الفن ، يفترض ضرورة المدرك ، أو الواقعي ، فما هو إذن محتوى Content هذا الفن ؟ يرى " سارتر " أن " محتوى العمل الفني يرتكز على الحرية " " وليست الحرية السياسية وحدها ، بل كل أشكال الحرية ، أو إن شئنا الدقة ، فعل التحرر مما هو خارج وما هو داخل على السواء " .

والعمل الفني هو نداء موجه إلى حرية القارئ – في حالة إذا كان العمل الفنى هو الكتابة – وما يعرضه الفنان في لوحاته ، أو ما يقدمه في موسيقاه ، إلى المتلقي إنما هو الفرد نفسه وهو يمارس تحرره . وكذلك الفن إبداع ، وابتكار ، وخلق ، والفنان يبدع نظرا لحاجته إلى الشعور بأنه ضروري في هذا العالم " .

ولكن ، إذا كان محتوى العمل هو الحرية ، فهل هناك علاقة ما بين الشكل والحرية ؟

لقد ربط " سارتر " بين الوعي والعدم والحرية والخيال ، سواء في دراساته السيكولوجية أو الجمالية ، كما رأى أن الحرية هي إمكانية الشخصية في العمل الفني وهي تتضح في الفعل ، لكنها أيضا هي ذلك المنفذ الذي يلج منه جمال العمل الفني ، حيث أن الحرية تتجاوز هذا العالم ، ومن ثم ينفد شئ غير حقيقي إلى مادة العمل الفني .

إذ أن الفعل التخيلي هو فعل يقوم في آن واحد بعملية حد بناء وعزل وتعديم.

ولقد واضح " سارتر " بأن " التحليل النقدى للظروف التي تجعل النخيل ممكنا تفضي بنا إلى الاكتشافات التالية : لكي يمكن أن تتخيل يجب أن يكون الوعي حرا من كل واقع نوعي ، وهذه الحرية يجب أن تكون قادرة على تحرير نفسها بأنها لا وجود – في – العالم ، وهو في الوقت

نفسه الكون ، وإننا في العالم . (الموقف العينى للوعي – في – العالم) يجب أن يفيد في كل لحظة كدافع مغر لبناء اللاواقع " . والحرية إذن ليست في المحتوى ، ولكنها أيضا تشمل الشكل .

ولكي يوضح " سارتر " العلاقة بين الموضوع ، والطريقة التي يتم بها التعبير عنه ، يضرب لنا مثلاً بالكتابة فيكتب " وبالاختصار تنحصر المسألة في تحديد موضوع الكتابة : أهو الفراشة مثلا أم حالة اليهود ، وعندما يتحدد الموضوع تأتي بعد ذلك طريقة الكتابة عنه . وغالبا ما يسير الأعران جنبا إلى جنب ، ولكن ، لا يسبق الثاني الأول بحال لدى كبار الكتاب . ويؤكد " سارتر " أيضا على أهمية الأسلوب في العمل الأدبي ، وأهمية الصياغة ، وإن كان لم يضع نموذجا معينا أو شروطا خاصة لذلك ، فليس هناك ما يمكن أن يقال سلفا عن الصياغة ، " فليخترع من شاء ما شاء من قوالب الصياغة ، وللآخرين أن يحكموا عليها بعد ذلك ، حقا قد تستدعى بعض الموضوعات أنواعا من الأسلوب ، ولكنها لا تفرضها فرضا ، وليس منها ما ينتظم سلفا خارج نطاق الفن الأدبي " فـ " سارتر " يرى أن المحتوى هو الأساس ، ويسبق دائما الشكل الذي يتكون من الصياغة والأسلوب ، أو الخامات والألوان .. وغيرها . وإن كان ما يحدث في الغالب هو نمو الشكل مع تنامى المضمون (المحتوى) . والمضمون هو الذي يحدد الشكل ، في رأيه ، ويمكن أن يفترض المضمو (المحتوى) المحدد شكلا محددا وإن كان هذا ليس تحديدا صارما .

(٥) نقد وتعليق :

لقد أقام " سارتر " منذ البداية تعارضا بين الإدراك ، والتحيل ، ثم جعل لأول شرط الثاني ، ولكن على أساس أنه مجرد معادل حسى له ، فالأساس هو التخيل ، والمدرك أو الشكل ليس إلا وسيلة يتوسل بها الفنان إلى المتلقي ، ولكننا نرى أن جمل العلاقة بهذا الشكل العرضي (وسيلة) فقط ، إنما يؤكد على تجاوز من سارتر " ، بينما حقيقة هذه العلاقة لنبي عن صلة ضرورية بينهما ، لأننا إذا ضربنا مثلا باللوحة ، فإننا نرى أن ما تعنيه اللوحة – بالنسبة لـ " سارتر " – هو الأساس والخامات ليست إلا وسيلة وكذلك الأسلوب أو الصياغة ، ولكن الحقيقة عكس ذلك ، فيما نرى ، فالفن الحقيقي لا يوجد فصل فيه بين الشكل والمضمون ، والخامات وطريقة معالجتها تدخل في صميم الموضوع ، وليست مجرد شئ ثانوى : هذا أولاً . وثانيا : فإن التعارض الذي وضعه " سارتر " بين الإدراك والتخيل ، بداية ، ثم احل التعارض بين (المدرك) و (المتخيل) مكان التعارض بين (الشكل والمضمون) وتحويله إلى ثنائية جامدة ، " والتضحية بوحدة الموضوع الجمالي في سبيل التخيل ، وكأن هذا العنصر يحتكر الظاهرة الجمالية ، ولعل هذا ما فطن إليه الباحث الفرنسي المعاصر د وفرن Dufrenne حينما قال إنه مهما كان التباس (ازدواج) الموضوع الجمالي ، خصوصا بسبب ما فيه من معنى خفى قد لا يسهل استخراجه منه ، فإنه لابد أن يتذكر دائما أن الموضوع كله بما فيه من مدرك ومتخيل – هو الظاهرة الجمالية ، لا العنصر المتخيل وحده دون باقي العناصر الأخرى . إن هذا يوضح إلى أي مدى كان " سارتر " متعسفا ، علما بأن هذا التمييز بين الشكل والمضمون ، أو الثنائية بين المدرك والمتخيل ، ليست جديدة على الفكر الجمالي الحديث ، فقد أقرها " بندتسو كروتشه " وإن كان قد رأى أيضا بأنه " لا يمكن أن يوصف كل منهما على انفراد بأنه فني ، لأن النسبة القائمة بينهما هي وحدها الحية

"، وكذلك رأى " جون ديوى John Dewey " أن " الصورة والمادة متصلتان في العمل الفني ، إلا أن هذا لا يعني أنهما شئ واحد ، وإنما تشير الحقيقة إلى أن المادة والصورة تتمثلان في العمل الفني كشيئين متمايزين بل إن العمل الفني هو عبارة عن مادة مشكلة، ولكن الصورة والمادة تصبحان متمايزتين بحق حينما يتدخل التفكير أو التأمل العقلي ، كما هو الحال في النقد أو الدراسة النظرية "، فالتفرقة بين المادة والصورة ، ليست إلا تفرقة ذهنية فقط . ومما هو جدير بالذكر أن " سارتر " سوف يتخلى عن جزء كبير من نظريته هذه حين يفرض الالتزام على النثر دون سائر الفنون ، في فترة متقدمة – ١٩٤٧ عند صدور كتابه " ما الأدب ؟ "

وهو الأمر الذي سوف نوضحه فيما بعد .

وثالثا : فإن " سارتر " يوحد بين الموضوع الجمالي ، والموضوع المتمثل في اللوحة بوصفه متخيلاً ، ويطبق ذلك على الصور الشخصية (بورتريه Portrait وهو يرى أن من شأن الصورة المرسومة أن تحيلنا إلى الموضوع الممثل ، بفضل وساطة اللوحة ، ولكن في الواقع ، أننا ندرك الموضوع الممثل في العمل الفني دون أية إحالة إلى الأصل ، بل دون حاجة إلى القيام بأية عملية من عمليات التخيل ، فالأساس الذي أقام عليه " سارتر " نظريته مجرد (فرض) لا ينهض على قاعدة راسخة ، وليس لديه من الحجج ما يسانده .

ورابعا : نجد أن " سارتر " قد أقام تطابقا بين " اللاواقعى " والمتخيل ، حقيقة أنه قد يكون في استطاعتنا أن نقول أن (المعنى) هو في صميمه لا واقعي ، ولكنها بلا شك سداجة مبتذلة أن نفهم من هذا القول أن موضوع العمل الفني ليس موجودا وجودا فعليا – في العالم الخارجي ، وأن

" هاملت Hamlet " الذي يمثله لورنس أوليفر Lurence Oliver أو باروا Barault ليس هو " هاملت الحقيقي " ، وأننا لسنا بحاجة إلى فتح مظلاتنا حين نستمع إلى عاصفة السيمفونية السادسة ، ولكن ربما كان باستطاعتنا أن نقول بصورة أعمق أن الموضوع الجمالي (لا واقعي) لفرط ما فيه من واقعية ، أعنى أنه لا واقعي لاستحالة الوصول إليه وتعذر استيعابه ". فالعمل الفني لا يصدر عن شعور شارد ، وإنما يصدر عن متامل منتبه إلى الإدراك الحسي ، كما أن الموضوع الجمالي وحدة لا تتجزأ لأن العنصر اللاواقعي شئ كامن فيه وموجود في صميم الشئ المدرك " مثله في ذلك مثل النفس التي لا توجد إلا في البدن ولا تستشف إلا من خلال البدن ".

(٦) الموضوع الجمالي ، والموضوع الأخلاقي

إذا كان " سارتر " قد جعل الجميل هو التخيلي ، وحال بين الواقع والجميل ، فما هي الصلة التي تتبع ذلك ، بين الموضوع الجمالي ، والموضوع الأخلاقي لقد كتب " جان بول سارتر " في سيكولوجية التخيل The Psychology of Imagination " من هذه الملاحظات القليلة فإنه في وسعنا أن نجزم بأن الواقعي ليس جميلاً بالمرة The Real is never beautiful ، فالجمال قيمة تنطبق فقط على ما هو تخيلي ، والدي يعني نفي العالم في بنائه الأساسي ، وإنه لمن الحمق أن نخلط الموضوع الأخلاقي Moral بالموضوع الجمالي Estaetic فقيم الخير تفترض الوجود – في – العالم وتتعلق بالفعل في الواقع ، وموضوعها بدأ مع الوجود وينتهى معه ، ولكي نقول ذلك ، فإننا نفترض أن النظرة الجمالية في الحياة ثابتة ، ويختلط فيها الواقعي مع التخيلي ".

إننا نجد أنفسنا أمام شيئين متضادين : الجمال الذي لا ينطبق إلا على ما هو خيالي ، ثم الأخلاق التي لا يمكن أن تعمل إلا في الواقع ، الأول يهرب من الواقع ، بينما الأخلاق تلتحم بالواقع ، وبرى " سارتر " أن الأخلاق تؤسس قيم الخير ، وقيم الخير قد سبقت وأرست الوجود في العالم ، فهي مرتبطة بالسلوك داخل البنية الحقيقية (الواقعية) " (١٤٠) بينما الجمال متغير ، متجدد ، مرتبط بالتخيل ، ومضاد للواقع .

والجمال – في رأي " سارتر " – مرتبط بعدم المنفعة ، مواجه للحس ، ولا صلة له بالخير ، عكس الأخلاق ، فعلى سبيل المثال ، فإننا نجد أن " الجمال المفرط لامرأة يقتل الرغبة فيها Great beauty in a women kills the desire for her فحقيقة لا نستطيع أن نقف موقفا جماليا حين تبدو بمظهر لا واقعي هو سبب إعجابنا بها وفي نفس الوقت نسلك مسلكا واقعيا نفعيا حيا يهدف إلى تملكها حسيا Physical Passesion ، فلكي نشتهيها يجب أن ننسى أنها جميلة ، لأن الرغبة وثبة في قلب الوجود Because desire is a Plunge in the heart of the existence والدي يكمن به كل ما هو عرضي ولا معقول ".

وهكذا جعل " سارتر " الجميل ، هو ما ل ا نفكر في نفعه ، وهو المضاد للواقعي والأخلاقي . وبهذا فإنه يلتقى مع " بندتو كروتشه " حين يرى أن الإرادة الخيرة هي قوام الإنسان الفاضل لكنها ليست قوام الإنسان الفنان ". ومن الجدير بالذكر أن " أي إنسان يمكن أن يلاحظ أنه في المتخيل L ' Imaginaire يوجد فصل حاد Drastic Separation بين الواقعي والتخيلي ، بين الحياة والفن وقد طبق هذا على جميع أشكال الفن والأدب ، وكأنما قد دق إسفينا Wedge بين الموضوع الأخلاقي والموضوع الجمالي وأيضا بين الرغبة Desire وبين التخيل ، وبات الالتزام

Commitment في الفن غير ذي بال هنا (٨٠) وإذا كنا لاحظنا أن " سارتر " يؤكد على الفصل الحاد بين الموضوع الجمالي والموضوع الأخلاقي ، وأنه يطبق ذلك على سائر الفنون سواء كانت شعرا ، أو تصويرا أم نثرا ، إلى حد أن بات الالتزام مستحيلاً ، كما أوضح ذلك لاسابرا Lacapra في اقتباسنا السابق . وقد كان هذا هو موقف " سارتر " في كتاباته المبكرة ، ولكن هل ما جزم به سارتر – هنا – يعتبر صحيحا حتى النهاية ؟ أو بمعنى آخر ، هل رأى " سارتر " نفسه أن هذا الرأي صحيح حتى النهاية ؟ وهل استمر تأكيده على الفصل بين الموضوع الأخلاقي والموضوع الجمالي ؟ وهل هذا الرأي يمكن الاقتناع به ؟ ومن الجدير بالذكر أن المتعة الجمالية تختلف نوعيا عن القيمة الخلقية ، من حيث المنشأ والمرمى ، وأن ما رآه " سارتر " عند فصله بين الموضوع الجمالي والموضوع الأخلاقي لم يكن جديدا على النظريات الجمالية ، وإن شيوع فكرة – أيضا – ليس معناه كونها صحيحة ، ولقد تطوع " سارتر " بنفسه لتقويض رأيه – في مفهوم الفن اللاواقعى – واللاالتزام ، وذلك عندما نشر كتابه " ما الأدب what is the Literature " ومقالتيه عن " الأدب الملتزم " ، و " تأميم الأدب " ، وإن كان قد طبق نظرياته الجديدة – والتي تختلف عن رأيه هنا على بعض الفنون وليس جميعها فقد أكد على التزام النثر دون سائر الفنون . ويمكن أن يقال أنه قد اجتزأ جزءا من نظريته وقوضه ، وحاول أن يبرر بوسائل أخرى عدم التزام مالا يقع تحت طائلة النثر (Prose).

كما أننا نراه إذ يعزل الفنان عن الواقع ، في كتاباته المبكرة ، نراه في كتاباته التالية – فيما بعد الحرب العالمية الثانية – يربط بين الأدب وبين الواقع الاجتماعي ، ويرى أن الأديب منخرط في عصره ، وهو ما كان يرفضه ، أو يتجاهله على الأقل في كتاباته الأولى . فقد ربط " سارتر "

بين الموضوع الجمالي والأخلاقي – فيما بعد – وجعل الموقف شرطا ضروريا للأدب الجيد ، ورأى أنه من المستحيل كتابة رواية جيدة مناهضة للسامية ، فجعل الموقف الأخلاقي شرطا لجودة الأدب ولم يغفر لـ " فلوبير " والأخوين " جونكور " صمتهم عما جرى بعد " كوميون باريس " ولم يغفر لـ " بودلير " لير " ثورته الجمالية لأنه لم يكن اشتراكيا .

(٧) موقف الماركسية والعلاقة بينه وبين موقف سارتر

لقد جاء في القاموس الفلسفي السوفيتي – الطبعة الانجليزية – أن " الصورة Image وسيلة خاصة تستعمل في الفن لإعادة إنتاج أشياء واقعية ، حية ، وحقيقية ومحسوسة ، تدرك مباشرة ، في شكل جمالي محدد .

وتمدنا النظرية الماركسية في الانعكاس Reflection بالأساس الابستمولوجي للفهم الصحيح لماهية الصورة الفنية ، .. كما يلعب التخيل دورا هاما في إبداع الصورة الفنية " . كما جاء أيضا أن " التخيل هو القدرة على إبداع الصور الخاصة بالإحساس ، أو الفكر في الوعى الإنساني ، على أساس تحويل المؤثرات التي جمعت من الواقع ، ولكن دون أن تكون في تضاد مع الواقع المعطى في لحظة معينة ، وتعتبر وظيفة الخيال ذات أهمية خاصة في الإبداع الفنى حيث يساعد الخيال ، ليس فقط كوسيلة للتعميم Generalisation ، ولكن أيضا كقوة تدعى إحياء الصور الجمالية التي تعبر عن معرفة الفنان للواقع ، والتخيل ليس حلما مختلطا يأخد الإنسان بعيدا عن الواقع .

بل إنه يرتبط ارتباطا وثيقا بحاجات المجتمع ، ويساعدنا على معرفة الحياة وتغييرها ".

فإذا كان " سارتر " قد باعد بين ما هو واقعي ، وما هو تخيلي ، ورأى أن الصورة من إنتاج الوعى التخيلي ، ورأى استحالة تخيل الحجرة التي أقطن بها لأنها واقعية ، فإنه بذلك يكون معارضا للرأي الذي يطرحه القاموس المعبر عن وجهة نظر الماركسية المعاصرة في الاتحاد السوفيتي . وكذلك فإننا نجد في ربط " سارتر " بين الحلم والتخيل ، وبين الهديان أيضا والتخيل ، ما يعارض نفس وجهة النظر ، حيث تنتفى العلاقة بين التخيل والحلم .

وكذلك رأى ك . أ . فيدن K.A.Fedin أن " الخيال لا يستبعد المنطق بل وهو عكس ما رآه أنه يكتسب مدى أرحب بقدر ما يزداد امتزاجا بالمنطق " سارتر " أيضا ، بالإضافة إلى تركيز الاتجاه الماركسي على نظرية الانعكاس حيث يعكس " الفن العالم في ضوء مثل بعينها " . وقد فرق " جورج لوكاش George Lukacs بين الانعكاس في بين الانعكاس في في الفن " لا على أساس أن الأول تجريدي والثاني عيني فحسب ، بل على أساس أن الأول متشابك مع غيره ، على حين أن العمل الفنى وحدة كاملة محتواه في ذاتها لا تحتاج إلى شئ آخر لأنه ينفد إلى جوهر الواقع "(٨١).

وإذا كان " سارتر " قد عارض نظرية " الانعكاس اللينينية " ساخرا ، إلا أنه لم يتولاها بالنقد الدقيق ، خاصة في مجال الفن ، ورغم أن هذا يومئ إلى تعارض بين نظرية " سارتر " والموقف الماركسي اللينيني ، إذ أنه جعل الصورة (صورة لشئ ما) وهو بهذا يتفق مع الاتجاهات الواقعية بصفة عامة ، والماركسية بصفة خاصة ، وإن كانت نقطة انطلاقه تدين – هنا – إلى " هوسرل " والاتجاهات الفينومينولوجية.

معتمدة الوصف الظاهري . خاصة إذا علمنا أن " سارتر " لم يتجه نحو الماركسية إلا بعد ، وأثناء الحرب ، بشكل جدى هذا من ناحية . وثانيا – فإننا نجد أن " سارتر " في تعريفه للفن ، ينفي عنه صفة الواقعية ، فالجميل ليس الواقعي بالمرة ، والفن هروب من الواقع ، بينما يرى الماركسيون على سبيل المثال " روجيه جارودي R.Garudy " ، أن " الفن ليس إلا أسلوب حياة وحياة الإنسان ليست إلا عملية انعكاس وخلق لا ينفصمان بعضهما عن بعض لأن الإنسان ليس منعزلاً " كما انتقد سيدني فنكلشتين " الهروب من الواقع على أنه نظرة فوضوية ، وإن كانت أيضا تمثل حركة ساخرة ضد أصحاب الثروة والسلطة الرسمي للواقعية الذين يدبرون شئون العالم الواقعي ويتمثلون في الفن الزائفة الأكاديمية " بل إن " الرؤية " الخاصة باعتبار الفن " لا واقعى " قد ووجهت بانتقادات عنيفة من الكتاب الماركسيين ، فقد كتب الكاتب السوفيتي " نيكولاي ليزيروف Nikoli Leizerov : " إن التشويه المقصود للأشكال الحية من أجل فكرة ، ضيقة وزائفة ليس هو السمة الوحيدة للفن اللاواقعي ، فهناك مظاهر أكثر تعقيدا ، فالفن الوجودي الحديث غالبا ما يستخدم عناصر حقيقية من الواقع لكي يطرح التصورات الفلسفية التي تشوهه "، كما أكد " جورج لوكاش " " بأن عدم تصوير الواقع تصويرا صادقا ، عن طريق تشويهه ، فإنما يمثل صبغة مضادة للفن ، وهو نتيجة حتمية للمجتمع الرأسمالي "، مؤكدا على ما أسماه (بالانتقاء الأصيل) في مواجهة الانتقاء الزائف الذي ينحط بالصورة الإنسانية ويلغى الكثير مما يمثل جوهر الإنسان".

وبذلك يكون رأي " سارتر " في الفن بوصفه لا واقعيا ، إنما يضاد تضادا تاما لرأى الماركسية ، بل وللآراء الاجتماعية – على سبيل المثال رأي " تولستوي Tolstoy " والدي كان مقدمة ارتكز عليها بعض الماركسيين – فقد كان " تولستوى " يرى أن الفن " ليس وسيلة للسعادة ، ولكنه أحد

شروط الحياة الإنسانية وأنه وسيلة من وسائل التواصل بين الإنسان والإنسان ، فبينما يوصل الإنسان الأفكار بواسطة الكلمات ، فإن الشاعر يوصلها بواسطة الفن كما ربط بين الفن والمنفعة ، الأمر الذي رفضه " سارتر " .

وثالثا : فإن " سارتر " إذ حال بين المدرك والمتخيل ، وجعل أحدهما في مواجهة الآخر ، ثم عاد وربطهما جاعلا الثاني شرط الأول ، وجعل المضمون والشكل متضايفين ، وحيث يسبق المضمون الشكل – وذلك في مرحلة متقدمة في ما الأدب ؟ فإن ما يبدو في وجهة نظر " سارتر " أن العلاقة بين (المدرك والمتخيل ، الشكل المضمون) تبدو علاقة جامدة ، وميكانيكية . وهو في هذا يتفق مع بعض الآراء التي سادت وجهة نظر الماركسية ، من خلال " الزادنوفية " تحت وطأة سيطرة الستالينية – في الحياة السياسية . ولكنه يختلف بالضرورة مع الآراء التي تعي جدلية العلاقة بين المحتوى والشكل ، والتي ترى أن " العمل الفنى وحدة من المحتوى والشكل المحتوى هو جسده من الفكر والشكل هو التحقق الموضوعي العيني لفكره " وكما أوضح هذه العلاقة ، بدقة واستفاضة ، الكاتب الماركسي " ارنست فيشر Ernst Fischer في نظريته عن البللورات موضحا أنه توجد علاقة جدلية بين الشكل والمضمون ، فالشكل " هو التعبير عن حالة الاستقرار التي يمكن بلوغها في وقت معين .

والصفة المميزة للمضمون هي الحركة والتغير ، ولذا يمكن أن نقول – وإن في هذا القول مبالغة في التبسيط – أن الشكل محافظ وأن المضمون نورى " " " " وأشار أيضا إلى أن المضمون يسبق الشكل ، وأن المضمون الاجتماعي لا يعبر عن نفه تعبيرا مباشرا بل يلجا دائما إلى الخطوط المنحنية (٨٢) ، وربط بين المضمون والواقع الاجتماعي ، وفرق بين الموضوع -- حيث كل

الأشياء المتجسدة في الواقع يمكن أن تكون موضوعات يستخدمها الفنان – وبين المضمون الذي ينقل رأى الفنان ، وإن الموضوع ليرتفع إلى مستوى المضمون من خلال موقف الفنان وحده (٨٣) وجعل ما نطلق عليه الأسلوب " إنما هو التعبير العام في الفن عن عصر ، عن مرحلة اجتماعية (٨٤) . ولكن إذا كان المضمون (المحتوى) يحدد الشكل كما أوضح " فيشر " – وهذا يتفق مع رأى " سارتر " – في ما الأدب ؟ فإن ما يحدد المحتوى ، هو ما أطلق عيله " ج . لوكاتش ". "المنظور " والذى يحدد أيضا الاتجاه الذي تتطور فيه الشخصيات الروائية والمسرحية ، كما يربط بين التنميط والمنظور ، " ويؤكد على ضرورة الشخصيات النمطية ، متابعا رأى ف . انجلز F. Engls ، الأمر الذي يرفضه " سارتر " .

ويبدو واضحا ، فيما يتعلق بمشكلة الشكل والمضمون (المحتوى) – المدرك والمتخيل – أن

" سارتر " لم يكن قد وقع بعد تحت سيطرة التفكير الماركسي ، وأنه ينتمى إلى اتجاه آخر ، هو الاتجاه الفينومينولوجي . رابعا : إذا كان " سارتر " قد رفض أن يكون الفن نافعا ، وعزله عن الواقع ، ورأى أن الواقع ليس جميلاً بالمرة – كما أسلفنا – وحال بين الموضوع الجمالي والموضوع الأخلاقي ، بل وبين الرغبة والمتعة الجمالية ، كما رأينا في مثال المرأة المفرطة الجمال ، وجعل الفن هدفا في حد ذاته ، فإنه يكون بذلك قد . قد رأى عكس ما يراه الماركسيون حيث يجعلون الفن جزءا من البناء الفوقي في المجتمع (٨٥) ويربطون بينه وبين الواقع الاجتماعي والعصر ولا يفصلون بين الجمال الفني والقدرة على تغيير الأوضاع الاجتماعية ، ولذا فهو يصدق عليه ما رآه مؤخرا – عندما نشر كتابه نقد العقل الديالكتيلي – بأن الفلسفة في هذا العصر إما أن تتكامل مع الماركسية) (٨٦) ، أو تكون رد فعل ضدها ، إذ أنه في هذه النقطة يضاد الماركسية ، الأمر

الذي سوف يعاد فيه النظر ة لـ " سارتر " سواء على مستوى الفلسفة أو الفن الآراء الجمالية فيما بعد .

هوامش الفصل الأول

1-Warmock , Mary : the Philosophy of Sarter , Op . Cit . , P. 23 .

2- Arieti , Salivane : Creativitiy . The magic Synthesis , Basic books , Inc , Publishers , New York , 1976 , P.45 .

3- Manser , A.H : The Image , Enc . Ph . Vol.3 , 1967 , Ed , pp.133,134 ,

4- Hume , David : A Treatise of Human Nature , Pinguin Book London ; 1969 , p . 22 .

هـ – ديكارت ، رينيه : التأملات في الفلسفة الأولى ، ترجمه وعلق عليه وقدم له ، عثمان أمين ، الأنجلو المصرية ، الطبعة الأولى ، القاهرة يناير ١٩٦٩ ص ٢٤٥ .

٦– ديكارت رينيه : مبادئ الفلسفة – الجزء الثاني ، عن النصوص المترجمة في : نجيب بلدي : ديكارت ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٥٩ ، ص ١٤٢ .

٧– باركلي ، جورج : رسالة في المعرفة البشرية ، عن النصوص المختارة المترجمة في : يحيى هويدي ، باركلي ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٦ ، ص ١٤٢ .

٨ – المصدر السابق : عن يحيى هويدي ، مصدر سابق ، ص ١٤٢ .

9-Manser , A.R : The Image , Op.cit . , p . 134 .

10- Ibid : P. 134 .

11- Ibid : P.134 .

١٢- زكريا ، فؤاد : اسپينوزا ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٦٢ ، ص ٨٥ .

13-Manser , A.R : The Imagination , Enc . Ph . Vol.3 , 1967 Ed . P. 136 .

14- Lloyd . G.ER , Aristotle , The growth , structure of his thought - Cambridge university Press , 4 th Published , Cabridge , 1980 PP . 191 , 192 .

15- Manser , A.R : The Imagination , Op . Cit , P. 136 .

16- Hume , D .: Atreatise of Human nature Op . Cit . , P. 9 . – ١٧

١٧- ديكارت رينيه : التأملات في الفلسفة الأولى ، مصدر سابق ، ص ص ٢٤٠ ، ٢٤١ .

Manser , A.R : Imagination , Op . Cit , P. 136 . 18-

19-Ibid : P. 137 .

20- See : Wimsatt Jr , William K .: Literary criticisn- A Short History - London - 1970 - Chapter 18 , P.389 . Romantic criticism - 3 rd Part , Roitledege , Kegan Paul 1ª ed

21 - Manser , A.R : Imagination , Op . Cit , P.137 .

22- Coleridge , S.T : Biographia Literaria , P.202 - See : Wimsatt Jr , W.K :

23 - Ibid : The same Page . Literarry Criticism , Op . Cit , P. 389 .

24- " Cenversation and Reminscences Recorded by the (Now) Bishop of lincoln " Words Worth's Prose works , ed Grossat , 1 Wimsatt Jr. William K .: Literary Criticism op . Cit . , p . 387 . 465 ; CF.RD.Havens , the Mind of a poets , Baltmore , 1941 , P. 208 , sce :

٢٥-مورا بورا ، سير : الخيال الرومانسي ، ترجمة إبراهيم الصيرفي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، طا القاهرة ١٩٧٧ ، ص ٢٧ ١٦

٢٦- المصدر السابق : ص ١٢ . ٢٧

٢٧ - المصدر السابق : ص٩ .

٢٨- إبراهيم ، زكريا : برجسون ، دار المعارف بمصر ، القاهرة (١٩٥٩) ، ص ص ٢٣،٢٤ .

29-Olafson , Frederick A .: Sartre , J.P , Enc . Ph . Vol 7 , 1967 Ed . , p 290

. ٣٠- وهبة ، مراد وآخرون : ملف خاص عن سارتر ، مجلة الطليعة ، العدد الثاني ، السنة الثالثة فبراير ١٩٦٧ ، القاهرة ص ١٢٦ .

31-Warnock , Mary : The philosophy of Sartre , Op . cit . , p . 23

٣٢- وهبة ، مراد وآخرون : ملف عن سارتر ، مصدر سابق ص ١٢٦ .

33-Warnock , Mary : The Philosophy of Sartre , Op . Cit , P.24 .

34-Ibid : p . 24.0 IST

٣٥- وهبة ، مراد وآخرون : ملف عن سارتر ، مصدر سابق ص ١٢٦ .

Warnock , Mary : The philosophy of sartre , op . Cit , P. 24 36-

٣٧- وهبة وآخرون : ملف عن سارتر مصدر سابق ص ١٢٦ .

٣٨- المصدر السابق ص ١٢٧ .

39 - Caws , peter : Sartre , Op . cit , P. 31

40-Warnock , Mary : The philosophy of Sartre , Op . cit . , p . 24 .

41 - Ibid : P.24 .

42- Ibid : P. 24 .

43 - Ibid : P . 24 . 27 , Seee , Caws , Peter.Op . cit . , P. 31 .

44- Sartre , J.P .: Life / Siuation , Essays written and spoken , Translated by paul Auster and Lydia Davis , Pantheon book New York , 1977 p .

45- Hegel , G. W. F .: Phenomenology of Spirit , Translated by : A.V. Miller Clarendon press , Oxford , 1977 , P.10 , See : Caws , pp . 31-32 .

46- Sartre , J.P .: Imagination , Psychology Critique Translated by Forrest Williams , University of Michian press , Ann Arbor , London , 1962 , p.2 .

47- Warnock , Mary : The Philosophy of Sartre , Op . cit . , p.24 .

48- Caws , peter.Sartre , Op . cit . , P.34 .

49- Olafason , Frederick A .: Sartre , J.P .; op . cit . , p.290 .

50 - Caws , peter.Sartre , op . cit . , p.34 .

51 - Erlerenisse ، وجدت في الأصل بالألمانية ، ومعناها " حادث " ، راجع المعجم

52-الألماني العربي ، أعده وأصدره " جونتركرال " ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ١٩٧١ ، ص .

Warnock Mary : he philosophy of Sartre , op . cit . , pp . 34,35 .

53 - Caws , Peter : Sartre , Op . Cit . , P. 35 .

54 - Thody , Philip : Sartre , Abiographical introduction , Op . Cit . , p.34 .

55 - Warnock , Mary : The Philosophy of Sartre , Op . Cit . , p.25 .

56- Sartre , J.P .: Imagination , psychological critique , op . Cit . , p.3

٥٧–القنطور ، شبح أسطوري في الميثولوجيا الإغريقية ، نصفه الأول إنسان والنصف الآخر حصان .

Hayward , A.L. & Sparkes , J.J .: (edt .) of Cassell's English dictionary , Cassell --London , 1962 , P. 182

58- Husserl , E .: Ideas , tr . W.R. Boyce Gilson , Allen , Union , London ; 1931 ; P.91.See : Caws , P .: Sartre , Op.cit . , P. 35

٥٩– الخيمرا Chimera شبح له رأس اسد وذيل افعى وجد ماعز ، مذكور في الميثولوجيا الإغريقية ، راجع : Cassell's English Dictionary ، مصدر سابق ص ١٩٤ .

60-Caws , Peter : Sartre , Op . Cit . , p.35 .

61 - Ibid : P.35 .

62 - Warnock , Mary : The Philosophy of Sartre , op . cit . , p . 26 .

63- Manser , A.R .: Sartre and L'e Neat , Philosophy Vol . , XXXVII , No 137 , April - July , Macmillan , London , 1961 , P.181

Ibid : P. 181 . 64-

٦٥- هلال ، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث ، الأنجلو المصرية ، القاهرة ، الطبعة الخامسة ، ١٩٧١ ، ص ٤٣٦ .

66-Sartre , J.P .: L ' Imaginaire , Gallimarad , Paris , 1979.p.19

عن : هلال ، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث ، مصدر سابق ، ص ٣٤٧ .

67-Sartre , J.P.:L ' Imaginaire , Op . Cit . , p . 23 & 26 , 231 ; Sartre , J.P .: Being and Nothingness , Op . cit . , P. 63 .

See :

Manser , A.R .: Sartre and I . Neat , Op . Cit . , p.162

68 - Ibid : P.182 .

69- Sartre , J.P .: L ' Imaginaire , Op . Cit . , PP . 26 , 27 .

عن : هلال ، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث ، الأنجلو المصرية ، الطبعة الخامسة ، مصدر سابق ، ص ٤٣٨ .

70-Manser , A.R .: Sartre and le Neat , op . cit . , P.182 .

71 - Olfason , Fredrick A .: Sartre , J.P. , op . cit . , p . 290 .

72 - Warnock , Mary : The philosophy of sartre , op . Cit . , p.26 .

73 - Ibid .: P. 26 .

74- Ibid .: P.26 .

75- Thody , Philip : Sartre , A Biographical Introduction , Op . cit . , pp.30-37 .

76 - Warnock , Mary : The Philosophy of Sartre , Op . Cit . , p.28 .

77 - Ibid .: p.29 .

78 - Ibid .: P. 30 .

79. Kapalan , Edward K .: Gaston Bachelard's philosophy of Imagination , an introduction - In philosophy and Phenomenological Research Journal Vol . XXXIII No. 1 , September , 1972 , State University of New York , 1972 , p.4.

80-Ibid . , P. 2 .

81-Ibid . , P. 2.

82-Bachelard , Caston : L'Aire et les Songes , Essaisure L'Imagination du mouvement - Carti , Paris , 1943 , P. 204 , See , Kaplan , Edward , K .: Op . Cit , P.3.

٨٣- وهبة ، مراد وآخرون : ملف عن سارتر ، مصدر سابق ، ص ١١٧ .

84- Sartre , J.P .: The Psychology of Imagination , Translated by Bernard Frechtman , Philosophical Liberary , New York , 1948.P. 273 .

85- Ibid . , P.273 .

86- Ibid . , P. 273 .

87- Ibid . , P. 273 .

88- Lacapra , Dominick : A Preface to Sartre , Op . Cit . , p.27 .

٨٩- وهبة ، مراد ، آخرون : مصدر سابق ، ص ١٢٩ .

90- Thody , Philip : Sartre , a bilographical introduction , studio vista , London , 1971 , p . 30 .

91- Sartre , J.P .: The Psychology of Imagination , Op . cit . , p . 273 .

92- Lacapra , D.T .: A Preface to Sartre , Op . Cit . , P. 55 . -٩٣

٩٣- هلال ، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث ، مصدر سابق ، ص ٤٣٨ .

94 - Sartre , J.F .: The Psychology of Imagination op . Cit . , p.274 .

٩٥- (هنري ماتيس Henry Matisse ١٨٦٩ - ١٩٥٤) : رسام من جماعة (Fauve group) والتي ظهرت أعمالهم في معرض لمجموعة من الفنانين الفرنسيين عام ١٩٠٥ في باريس ، حيث علقت أعمالهم في غرفة واحدة ، ولم يكونوا ينتمون إلى اتجاه واحد ، وقد ميزت أعمالهم بالتشويه المتعمد للواقع ، والألوان الفاقعة وقد قام " ماتيس " بتنظيمهم ، في جماعة تحت الاسم السابق) .راجع :

Murrary , P. & Imarray , L : The Pinguin Dictionary of Art and Artisits , Pinguin Books , London , 4th ed , 1976 , PP.159 & 287-288 .

96 - Sartre . J.P .: The Psychology of Imagination , P. 275 .

97- Ibid . , P. 275 .

98- Ibid . , P. 275 .

99- Ibid . , P. 275 .

100- Ibid . , P. 276 .

101- Berdyaev , N .: The Beginning and the End , Haper Troch Books , New York , 1957 , P.75 .

102 - Sartre , J.P. , The Psychology of Imagination , Op . cit . , P.277 .

103- Ibid . , P. 277.

ويشير " سارتر " في الهامش عند نهاية هذه الفقرة إلى أنه في مثل هذا الإحساس فإن الممثلة المبتدئة يمكن أن نقول أن خطواتها المضطربة تساعد على تمثيل رجل " أوفيليا Ophelia فإذا فعلت ذلك فإن هذا قد حدث لتحولها إلى ما هو ، واقعي ، وانها استطاعت ان تفهم وهي تمثل رعب " أوفيليا " ذلك الرعب في ذاته .

١٠٤– هلال ، محمد غنيمي : الأدب الحديث ، مصدر سابق ، ص ٤٤١ ، ومن الجدير بالذكر ان " سارتر " يرد على وجهة نظر " كانت " التي وافق عليها هنا في كتابه ما الأدب ؟ مفندا راجع سارتر : ما الأدب ، ترجمة محمد غنيمى هلال مكتبة الأنجلو المصرية ، مايو ١٩٧١ ، ص ٥٨ – ٥٩ .

وأيضا الفصلين الثالث والرابع من هذا الكتاب .

105- Thody , Philip : Jan Paul Sartre , A. Literary and Political Study , Hamish Hamlton , 18 Published , London , 1954 , p.8 .

106- Sartre , J.P .: The Psychology of Imagination , op . cit . , p.278

107- Ibid . , P. 240 . . وهو تلخيص لنفس الصفحة

108- Ibid . , P.279 .

109 - Ibid . , P. 279 .

110- Ibid . , P. 280

١١١- إبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مصدر سابق ، س ١٣٦ .

١١٢ - المصدر السابق ، ص ١٣٣

113- Sartre , J.P .: Literary and Philosophical Essays , Translated by Annette Michelson , Rider and company , London , 1955 , p . 96.

١١٤- هلال ، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث ، مصدر سابق ، ص ٣٠٣ .

115- Kant , I : Critique of Judgement , tr . by J.H. Bernard Hafner press , A Division of Machmillan , 1951 . See : Kennick , W . , : Ed of Art and Philosophy , Reading in Esthetic , st.Martain ; s press , N.Y. , 1974. , P. 605 .

ولمزيد من التفاصيل – راجع كتابنا : الفن والقيم الجمالية – الفصل الثاني .

١١٦- الديدي ، عبد الفتاح : هيجل ، دار المعارف بمصر ، ص ١٧٣ .

١١٧- المصدر السابق ، ص ٧٧٦ . وأيضا كتابنا : الفن والقيم الجمالية .

118- Caws , Peter , Sartre , Op . Cit . , pp . 31 , 32 .

١١٩- إبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مصدر سابق ، ص ٥٧ .

١٢٠- المصدر السابق ، ص ٥٧ .

١٢١- المصدر السابق ، ص ٢٢٣

١٢٢ - وهبة ، وآخرون : ملف عن سارتر ، مصدر سابق ، ص ١٢٩ .

123- Sartre , P : L ' Imaginaire , Gallimared , Paris , 1940 , p.240

عن : إبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مصدر سابق ، ص ٢٣٦ .

١٢٤- وهبة ، وآخرون ، مصدر سابق ، ص ١٢٩ .

١٢٥- مجاهد ، مجاهد عبد المنعم ، علم الجمال في الفلسفة المعاصرة ، مصدر سابق ، ص ٤٨ ١٢٦- المصدر السابق ، ص ٤٩ .

١٢٧- سارتر : ما الأدبا ، ترجمة محمد غنيمى هلال ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، مايو ١٩٧١ ، ص ٤٥ .

١٢٨- مجاهد ، مجاهد عبد المنعم : مصدر سابق ، ص ٤٢ .

١٢٩- المصدر السابق ، ص ٤٢ .

130Sartre , J.P .: The Psychology of Imagination , Op . Cit . , P.242

عن مجاهد ، مجاهد ، عبد المنعم : مصدر سابق ، ص ٤٣ .

١٣١- سارتر : ما الأدب ، مصدر سابق ، ص ٢٢ .

١٣٢ - المصدر السابق ، ص ٢٢

١٣٣- إبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مصدر سابق ، ص ٢٣٨

١٣٤- كروتشة ، بندتو : المجمل في فلسفة الفن ، ترجمة سامي الدروبي ، دار الفكر العربي ، الطبعة الأولى ، القاهرة ، ١٩٤٧ ، ص ٥٥ .

١٣٥ - ديوي ، جون : الفن خبرة ، ترجمة زكريا إبراهيم ، مراجعة وتقديم : زكي نجيب محمود ، دار النهضة العربية (القاهرة) بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر (نيويورك) ، سبتمبر ١٩٦٣ ، ص ١١١ .

١٣٦- إبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مصدر سابق ، ص ٠٢٣٨

١٣٧- المصدر السابق ، ص ٠٢٣٩

١٣٨ - المصدر السابق ، ص ٢٣٩ .

139- Sartre , J.P .: The Psychology of Imagination , Op , Cit . , p.281

١٤٠- موردخ ، إيريس : سارتر المفكر العقلي الرومانسي ، مصدر سابق ، ص ٧٠ .

141- Sartre , J.P .: The Pschology of Imagination , Op . Cit . , p.282 .

١٤٢- إبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مصدر سابق ، ص ٤٦ .

143- Lacapra , D.T .: Apreface to Sartre , Op . cit . , P.275

. الالتزام هو موضوع الفصل الرابع ، وسوف نناقش فيه بالتفصيل هذه المشكلات . وقد تحول إليه " سارتر " في المرحلة الثانية .

١٤٤– بالنسبة لآراء " سارتر " حول الكتاب والفنانين ، وسوف نناقشها في الفصل الخامس وبعد رأيه في " بودلير " دليلا على التناقض الحاد في آرائه بين النقد والتطبيق .

–145- Resenthal , M & Yudin , P .: A Dictionary of Philosophy , op . cit . , p . 207.

وسوف نشير بإيجاز للنظرية الماركسية .

– 146- Ibid .: P.207 .

147. Fedin , K.A .: Collected Works Russ ed . Vol.g.1962 , P.634 , See : Mysnikov , Alexander : Tradition and Innovation , translated by kate cook , In : Problems of modern Aesthtics - progress publishers , 1 Prainting , 1959 , p . 213 .

148 - Myasnikov , Alexander : Tradition and Innovation , op . cit . , P.195 .

١٤٩– مجاهد ، مجاهد عبد المنعم : علم الجمال في الفلسفة المعاصرة ، مصدر سابق ص ١٠٩ ١٤٠.

١٥٠- جارودي ، روجيه : واقعية بلا ضفاف ، (بيكاسو ، سان جون بيرس ، كافكا) تقديم آراجون ، ترجمة حليم طوسون ، مراجعة فؤاد حداد ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ، ١٩٦٨ ، ص ١٩ .

١٥١- فنكلشتين ، سيدني : الواقعية في الفن ، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد ، مراجعة يحيي هويدي ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧١ ، ص ١٩٢ .

152- Leizerov , Nikolay : The Scope and Limits of Realism , translated by Kate cook , In : Problems of Modern Aesthetics , op . Cit . , p . 303

١٥٣- لوكاش ، جورج : معنى الواقعية المعاصرة ، ترجمة أمين العيوطي ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٧١ ، ص ٧ . ١٥٤-

١٥٤-المصدر السابق ، ص ٩٦ ،٩٧

155- Tolstoy , Leo : Art ; The anguage of Emotion , In : Aesthtics edited by : Jerome Stolnitz , sources of philosophy a Michillan series , New York , 1967 , P. 41 .

١٥٦- فنكلشتين ، سيدني : الواقعية في الفن ، مصدر سابق ، ص ٤١ .

١٥٧- فيشر ، ارنست : ضرورة الفن ، ترجمة أسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٧١ ، ص ١٦٤ .

١٥٨- المصدر السابق : ص ١٩٤ ، ١٩٥ .

١٥٩- المصدر السابق ، ص ١٧٢ ١٦٠ - المصدر السابق ، ص ١٩٧ .

١٦١- لوكاش ، جورج : معنى الواقعية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص ٣٩ ، ٠٧٠

١٦٢- سوف تدرس هذه العلاقة في الفصل الثالث من هذا الكتاب .

١٦٣- راجع الفصل الأول من هذا الكتاب ، القسم الثالث .

الفصل الثانـــي

العلاقة بين الأدب والفن

وبين المجتمع والجمهور

ويشمل:

١- هل توجد علاقة بين الفن والأدب وبين المجتمع ؟

٢-طبيعة العلاقة بين الأدب والفن ومجمل البناء الفوقي ، وبين البناء التحتي .

٣-هل يعبر الأدب والفن عن طبيعة العلاقة بين الطبقات الاجتماعية .

٤-الفنان والكاتب وعلاقتهما بالطبقات المحافظة .

٥-الأدب والفن والحزب الشيوعي .

٦-هدف الكاتب .

٧-الكاتب والجمهور .

(١) هل توجد علاقة بين الفن والأدب ، وبين المجتمع ؟

لقد كتب ج . بليخانوف : (إن العلاقة بين الفن والحياة الاجتماعية سؤال بلوح دائما بقوة في كل الآداب التي بلغت حدا من التطور Adefinite stage of development وغالبا ما يجاب على هذا السؤال بإحدى طريقتين متعارضتين . البعض يقول إن الإنسان لم يكن للراحة Sabbath ، ولكن الراحة وجدت من أجل الإنسان ، والمجتمع لم يصنع من أجل الفنانين ، إنما الفنانون للمجتمع ، ووظيفة الفن هي تطوير الوعى الإنساني development of man's consciousness وتحسين النظام الاجتماعي Improve the social system ، بينما يرفض الآخرون بشدة وجهة النظر هذه ، وفي رأيهم أن الفن يقصد لذاته ، ليحولونه عما يعني أي إنجاز لهدف إضافي حتى ولو كان نبيلا جدا ، إنهم يحطون من مرتبة العمل في الفن)[١] " . والجدير بالذكر أن وجهتي النظر تلك تتقاسمان تاريخ التفكير الجمالي ، وإن كان يوجد من المفكرين من حاول أن يوفق بين الطريقين ، في الوقت الذي واجهنا فيه آراء متطرفة من كلا الجانبين ، سواء بربط الفن بالمجتمع عن طريق حمل " الظاهرة الجمالية مجرد ظاهرة اجتماعية ، وأن الفن هو دائما في خدمة الجمهور "[٢] وبين آراء رفض أية صلة بين الفن والأدب ، وبين المجتمع ، بتعليق الفن خارج الصراعات والمشكلات الاجتماعية ذلك أن بعضا من خصوم الفن " قد توهموا أن النشاط الفنى مجرد ترف كمالي سوف تستغني عنه الإنسانية في مستقبل قريب او بعيد "[٣]

ولكن إذا كانت " الظاهرة الجمالية في أصلها ظاهرة إنسانية ، وأن الفن هو في صميمه لغة إنسانية يحقق البشر عن طريقها ضربا من التواصل فيما بينهم "[٤] فإننا ترى أن الفن وثيق الصلة بالإنسان – والذي هو كائن اجتماعي – يكون وثيق الصلة أيضا بالمجتمع ذلك أن الإنسان ، لا

يقف وحيدا خارج العلاقات الاجتماعية ، حيث يأتي وعيه نتيجة وجوده الاجتماعي ، على أساس جدلى يتم فيه تبادل التأثير والتأثر ، وحيث لا يمكن فصل الإنسان أو عزله بعيدا عن الأحداث التي يشارك فيها أفراد مجتمعه وطبقاته . ولكن قد يرى البعض أن الفن ليس إلا من إنتاج أفراد على درجة عالية من الحذق والمهارة ، أو بالأحرى ، عباقرة ، أفذاذ ، وبالتالي لا يمكن أن ينسحب عليهم التعميم الاجتماعي . فهل من حل إذن – في هذه الحالة – لمشكلة الصلة بين الفنان والأديب وبين المجتمع ؟

إجابة على هذا السؤال يكتب " سيدني فنكلشتين "Sidney Finkelstein" إن الأعمال الفنية هي من إنتاج فنانين أفراد ، غير أن الفن نفسه جزء من الحياة الاجتماعية وإذا لم يكن الرسم أو النحت جزءا من الحياة الاجتماعية ، فسيكون من المستحيل إنتاج الرسومات الفردية وتماثيل النحت " (٥) . والفن لم يكن " نتاجا فرديا ، بل جماعيا ، وإن كانت البوادر الأولى للفردية قد ظهرت بشكل مواز في شخص العراف (٦) ، وكانت الأغاني والطقوس السحرية طبقات وضعت الفواصل بين البشر . لمثل لونا من النشاط الفني الجماعي ، لم ينشد مابه " اذا انا على الماء وان طويل على زوال الجماعة البدائية ، و اول مجتمع الطبقات والأفراد "(٧) ، فالفن في اصوله نشانشاة جماعية ، ولكن الفردية الملفلت فيه نتيجة لانقسام المجتمع إلي طبقات وضعت الفواصل بين البشر.

ويؤكد " ج , بليخانوف G. Plekhanov على تأثير المجتمع والبيئة الاجتماعية والتي لا يفلت .. حتى العباقرة والأقداد من تأثيرهما والدين هم بصورة أو بأخرى ليسوا إلا نتاجا اجتماعيا ، وإن كانوا يظهرون كما لو كانوا يحملون عنصرا استثنائيا فيقول " أما نحن فنقول إن العبقري – في

مجال الأفكار الاجتماعية يسبق معاصريه بمعنى أنه يلمح مبكرا عنهم معنى العلاقات الاجتماعية الجديدة التي تظهر للوجود . وبالتالي مستحيل في هذه الحالة حتى الحديث عن استقلال العبقري عن بيئته " (٨) ، فهو وإن كان يملك تميزا خاصا في القدرة على التعامل مع الواقع بصورة تجعله يملك طاقة نبولية يسبق بها تصورات البشر العاديين أو الآخرين ، إلا أنه لا يحدق في فراغ ، وإنما يبحث – أو يلمح مبكرا – في معنى العلاقات الاجتماعية أي لم تنقطع صلته عن المجتمع ، بل وقد رأى ج . م . جويو G.M. Guyau (بان الصفة الأولى للعبقرى هي قدرته الهائلة على التعاطف ، ونزوعه القوى نحو التواصل الاجتماعي) (٩) ، وإذا كان تاريخ الفن يوضح تطورا – أو بلغة أكثر احترازا – تعيرا يطرأ عليه من حين إلى حين ، فإن تغيراته هذه بالضرورة وثيقة الصلة بتغيرات أخرى ، وهي فيما يرى " ج . م . جوبو " : " إنما تقابل تغيرات الأخلاق والحالة الاجتماعية واللغات وحتى أشكال السياسة " (١٠) .

وإننا إذا تأملنا تطور الأنواع الأدبية والفنية ونشأتها وتغيرها ، وانقراضها أو تلاشيها فإننا نجد أن صلة وثيقة بين هذه الأنواع الأدبية في كل مرحلة من مراحلها ، وبين العلاقات والأوضاع الاجتماعية ، فالذي " يحدد الفنون والأنواع السائدة في كل مرحلة من مراحل التطور الاجتماعي ، هو الحاجات العملية والروحية والخبرات التكتيكية ، والمثل العليا الجمالية والفكرية ، والعلاقات الاجتماعية في هذه المرحلة وعلى هذا فالنوع الأدبي محكوم في نشأته وتطوره بوضع تاريخي اجتماعي محدد ، ومحكوم في طبيعته وطاقاته ووظيفته بالوفاء بحاجات اجتماعية معينة يحددها ذلك الوضع التاريخي الذي أثمر هذا النوع " (١١) .

وقد كتب المفكر الماركسي " روجيه جارودي Roger Garoudy " في كتابه " واقعية بلا ضفاف " : " الفن ليس إلا أسلوب حياة ، وأسلوب حياة الناس عبارة عن عمليتي انعكاس وخلق لا ينفصمان بعضهما عن بعض لأن الإنسان ليس منعزلاً . وعندما تواتيه فرصة التفتح والانطلاق ، فإنه يتحول إلى عالم صغير يحمل في طياته ثقافة الجنس البشري السابقة عليه ، أما حاضره ، فيتمثل في " تواجد " عصره في كيانه إنه يعيش حياة جامعة تجعل من حدوث انهيار في سوق الأوراق المالية في نيويورك ، أو انعقاد مؤتمر في موسكو أو قيام أحزاب في أسبانيا ، مسائل شخصية تمته . إنها الحياة جامعة " تأكل في كفها كل دروب الدنيا " – على حد قول " سان جون بيبرس " . وهو يشارك في الحركة الشاملة للكون ، ولتاريخه ، والمشاركة تعنى في آن واحد أن يكون مرآة للكون وأن يساهم في حركته " (١٢) .

إن الفنان أو الكاتب كلاهما غير قادر على الإفلات من براثن علاقاته الاجتماعية ، وبرائن عصره الذي يشكل ضميره ، وقد رأى " جان بول سارتر " Jean Paul Sartre أنه من المستحيل على " الكاتب " (١٣) أكثر من أي شخص آخر ، أن يتملص أو أن يفلت من الاندراج في العالم ، وما كتاباته إلا نموذج العام المنفرد ومثاله ، فمهما تكن طبيعتها فإن لها هدين الوجهين المتكاملين : تفرد كينونتها وعمومية مراميها – أو بالعكس (عمومية الكينونة وتفرد المرامي) ، وما الكتاب بالضرورة إلا جزء من العالم تنجلي من خلاله كلية العالم دون أن تسفر مع ذلك النقاب عن وجهها أبدا "(١٤) ، بل ويصل إلى أبعد من ذلك حين يقر " أن المطالب المتجددة دائما في المجتمع ، وفيما وراء الطبيعة تدفع الفنان إلى البحث عن لغة جديدة ووسائل فنية متجددة "

(١٥) ، وبذلك يكون تأثير الواقع الاجتماعي ، والمشكلات الميتافيزيقية ليس فقط على المحتوى الأيديولوجي للعمل ولكن أيضا على الشكل الفنى والأسلوب Sryle " .

وكل عمل فني أو أدبي سوف يكون له معناه – على حد تعبير المفكر الماركسي " جورج لوكاتش George Lukacs " " في حدود تعبيره عن العملية الجدلية بين الإنسان كفرد ، والإنسان ككائن اجتماعي " (") ، وقد رأى " ج . ب ، سارتر " (أن العلاقات الطبيعية معكوسة في العمل الفني ، .. والموضوعات التي يقدمها الفن وثيقة الصلة بالعالم ، .. ويهدف العمل المنتج للفنان إلى تجديد شامل للعالم كله .. ذلك أن الهدف الثاني للفن هو إعادة تنظيم العالم بعرضه كما هو ، ولكن على تقدير أنه صادر عن حرية الإنسان ، .. كما تتجلى مهمة الكتابة في الكشف عن مغزى العالم "(١٧).

وإننا نلمح هنا وجود تقارب بين آراء " سارتر " والماركسيين ، في رؤية العلاقة تين الفن والواقع الاجتماعي ، أو العالم ، ولكن ذلك لم يمنع من وجود نص ، يعارض هذا التقارب ، بل يختلف عن كل الآراء الماركسية الشائعة ، والأكثر من ذلك هو أن هذا النص ليس لأحد الماركسيين المعاصرين ، وإنما لـ " كارل ماركس Karl Marx " نفسه أحد مؤسسي الماركسية ، إذ كتب " في الفن نعرف أن بعض فترات ازدهاره المعينة لا توجد بينها علاقة بأي حال ، وبين التطور العام للمجتمع ، ولا توجد بينها بالتبعية وبين القاعدة المادية ، أو هيكل ونظام المجتمع في ، علاقة . ويشرح ذلك فيريفيل : بأن تطور الفن يكون كتطور المجتمع ، ولكن ليس على نفس الوتيرة ، فقد ترتقي بعض الفنون عن بعضها ، وإن كان لابد من وجود أسباب موضوعية لذلك تنبع من أصل اقتصادي واجتماعي " (١٩).

هذا وإننا نرى أن رأى " كارل ماركس " السابق إنما يعتبر أبلغ رد على دعاة العلاقة الميكانيكية بين الفن والمجتمع ، أكثر منه دفعا في اتجاه الفن للفن . وعلى ذلك فإن " سارتر " يعتبر متفقا مع الماركسيين في ضرورة وجود العلاقة بين الأديب ومجتمعه خاصة في المرحلة الثانية من مراحل تفكير " سارتر " .

(٢) طبيعة العلاقة بين الأدب والفن ومجمل البناء الفوقي ، وبين البناء التحتى

إذا كنا قد توصلنا إلى أنه توجد علاقة وثيقة بين الفن وبين البنية الاجتماعية ، فإن السؤال الذي يبدو عظيم الأهمية الآن هو : ما طبيعة هذه العلاقة ؟ أو إلى أي مدى يتأثر الفنان والفن والأدب بالمجتمع ، والعكس كذلك ؟.

وبداية فإننا نرى أن " الفن عنصر من البناء الفوقي Super Structure وبذلك فإن العلاقة القائمة بين البناء التحتى Inferior Structure وبين البناء الفوقي تنسحب على العلاقة بين – الأول – أي ال بناء التحتي ، وبين الفن والأدب . " ومن القوى المنتجة ، وعلاقات الإنتاج وتطور المجتمع الاقتصادي يقوم البنيان السفلي ، الذي ينهض عليه البنيان العلوى الأبديولوجى بضخامته ، فالمؤسسات تتعرض للالتباس ، وقد لاحظ ذلك ، " فرديك انجلز F. Engles " ، أحد مؤسسي الماركسية ، فكتب في رسالة إلى " جوزيف بلوخ " :

بمقتضى التصور المادي للتاريخ فإن العامل الحاسم الفعالية في التاريخ هو ، في التحليل الأخير ، إنتاج الحياة المادية ، وإعادة إنتاجها ، ولم نؤكد ، لا أنا ولا " ماركس " أكثر من ذلك قط ، فإذا جاء أحدهم فيما بعد ولوى رقبة ذلك ، إلى حد القول بأن العامل الاقتصادي وحده هو الحاسم

الفعالية ، فإنه يكون قد حول تلك الصيغة إلى جملة فارغة ، مجردة ، عابثة : إن الوضع الاقتصادي هو الأساس لكن مختلف أجزاء البنية الفوقية .. الأشكال السياسية للصراع الطبقي ونتائجه ، الدساتير التي تسنها الطبقة الظافرة عند كسب المعركة .. إلخ ، الأشكال الحقوقية وحتى انعكاسات جميع هذه الصراعات الفعلية في دماغ المتصارعين ، من نظريات سياسة وحقوقية وفلسفية وتصورات دينية وتطورها اللاحق في شكل معتقد جامد ممذهب ، تمارس بدورها تأثيرها على مسار الصراعات التاريخية وتحدد برجحان كفة ، شكلها في العديد من الحالات [٢٥]

.

وبهذا تتحدد بدقة العلاقة بين البناء الفوقى ، والبناء التحتي ، فليست المسألة مجرد انعكاس ميكانيكي ، و لكنها علاقة متبادلة ، يتفاعل فيها البناءان معا ، وإن كانت الأولوية للبناء التحتي . وقد كتب في هذا الصدد ، " جوزيف ستالين " : " فالشروط التاريخية للأثر الفني نجدها إذن – في البناء الاجتماعي – في فترة زمنية معينة ، منظورا إليها بجميع تعقيداتها وكل تركيبها ، وجميع تفاعلاتها ، تناقضاتها ، ولا يجدر بنا فقط أن نتابع من الأسفل إلى الأعلى ، نشوء الأبنية الفوقية ، نما يجب أن تأخذ بعين الاعتبار نشاطيتها ، وقوتها الفاعلة الضخمة[٢٦].

وعلى هذا إذا كان البناء الفوقي – والذي يقع ضمنه الفن والأدب – تتحدد شروطه من خلال البناء التحتى – مع الاحتفاظ بهذا التفاعل المتبادل ، فما هي إذن الشروط أو الظروف التي تجعل تغيرا في البناء الفوقي ممكنا ؟

يكتب " ف . آفانا سيف " : " البناء التحتى يحدد طبيعة البناء الفوقي ليس فقط لأنه يؤدى إلى نشأته ، ولكن أيضا ، لأن أي تغييرات في النظام الاقتصادي Economic System تؤدي بالضرورة إلى تغييرات في البناء الفوقي "[٢٧] ، وأكثر من ذلك تكون التغيرات في البناء الفوقى عميقة " إذا حل بناء اقتصادي محل بناء آخر كنتيجة لثورة اجتماعية " [٢٨] ، وهذه العلاقة الوثيقة تؤكد الطابع السؤقت لمدارس الفن المختلفة ، فكل نمط معين من العلاقات الإنتاجية ينعكس بالضرورة ، في أدمغة الفنانين ، وينسحب على إبداعهم بطريقة تختلف عن الفن الذي يرتبط بنمط آخر ، مع الاحتفاظ ، بالحركة المرنة لهذا الانعكاس .

والفن بوصفه عنصرا من البناء الفوقي ، قد ظهر وتطور – في رأي " هنري لوفافر " – من خلال العمل ، إذ يرى أن " الفن يستمد مادته من الحياة اليومية ، ومن العمل ، ولكنه يهب هذه العلاقات الإنسانية شكلا نوعيا معينا ، هو الشكل الفنى – وهكذا فهو بناء فوقى ولكنه يمد جدوره في العمل ، وفي الحياة التطبيقية ، وفي قدرة الإنسان على الطبيعة يعني في مستوى القوى المنتجة والشكل من أشكال الفن بزول بزوال القاعدة التي كان بناءا فوقيا من أبنيتها الفوقية " [٢٩] . إن هذه الرابطة بين الفن والواقع الاجتماعي تقوم ى أساس عملية " الانعكاس Reflection " ، والتي تنهض على أساس أن وعى الناس ليس هو الذي يحدد وجودهم ، " ولكن وجودهم الاجتماعي – على العكس – هو ال الذي يحدد وعيهم " كما أوضح ذلك كارل ماركس [٣٠] في نقد الاقتصاد السياسي .

والانعكاس يعني أن " تصورنا عن العالم هو انعكاس هذا العالم على حواسا وعقولنا ، وتحول هذا الانعكاس إلى صيغ فكرية تتضمن معرفتنا بهذا العالم ، ويتم هذا الانعكاس في ظروف

محددة ، وذلك لأن إدراكنا لعالمنا هو جزء من نشاطنا العملى وعلى هذا فإن الإدراك محكوم بمستوى خبرتنا التكنيكية ، وطبيعة العلاقان الاجتماعية "[٣١] .

والفن إنما يقوم بهذه العملية الجدلية – عملية " الانعكاس " هذه من خلال التحام وثيق بالواقع ، المتطور والمتغير ، بعلاقاته المتشابكة ، والمتداخلة بعضها في بعض والتي تؤثر وتتأثر ببعضها البعض ، هذا الواقع الذي يسم بميسمه كل الإنتاج الفني سواء كان الفنان واعيا بذلك أو غير واع ، وهذا الانتكاس ، انتكاس فعال وإيجابي ، فقد رأت الاتجاهات الميكانيكية أن الوعى انعكاس سلبي للوجود المادى ، ولهذا تسميه (ظاهرة عرضية أما المادية الجدلية فترى أن الوعى الاجتماعي هو فعلا انعكاس ، ولكنه انعكاس فعال[٣٢].

ولتوضيح تلك العلاقة نجد أن " جورج بليخانوف " [٣٣] ، يقول في كتابه " تطور النظرة الواحدية للتاريخ " : " إن العقل الإنساني لا يمكن أن يكون صانع التاريخ لأنه هو ذاله نتاج للتاريخ ، ولكن حالما يظهر هذا النتاج ، فإنه لا يجب ولا يستطيع بطبيعته – أن يكون خاضعا للواقع الذي تلقاه إرثا عن التاريخ السابق ، هو يسعى بالضرورة إلى تحويل هذا الواقع على صورته ومثاله ، إلى جعله معقولاً . فالمادية الجدلية تقول كما يقول " فاوست جونه " :

(في البدء كان الفعل) In Anfag War Die Tat وإذا كان الواقع الاجتما عي ليس ثابتا ، بل هو في قلق دائب وتطور مستمر ، فإن عملية الانعكاس تقتضى أن تكون الأبنية الفوقية هي الأخرى في تطور مستمر ، وتعاني من عدم الاستقرار ، وبناء على هذا فإن الجديد في البناء الفوقي ، بما فيه من أفكار وفي ، إنما هو مشروط بالجديد في الواقع الاجتماعي ، " فإن الأفكار

والنظريات الاجتماعية الجديدة لا تبرز إلا عندما يضع تطور الحياة المادية للمجتمع مهمات جديدة أمام المجتمع "[٣٤] وهذه الأفكار الجديدة لا تكون نتيجة عشوائية ، وإنما تنبثق كحل للتناقضات الموضوعية التي تنمو داخل المجتمع وهذه الأفكار والأبنية الفوقية بشكل عام ، عندما تظهر تتحول إلى قوة مادية أي أن الانعكاس ليس انعكاسا سلبيا ، وهذه القوة المادية " تسهل إنجاز المهمات الجديدة التي يضعها تطور الحياة المادية للمجتمع ، وتسهل رقى المجتمع (٣٠) .

وتأسيسا على ما سبق فإن كل تغير أو تطور في البناء التحتي ، يتبعه تغير أو تطور في الفن ، والبناء الفوقي – عموما – ، ولكن يجب أن نحذر التبسيط في هذه المسألة ، ولعل هذا هو الذي دفع " ج . بليخانوف " إلى القول : " فالحالة الجديدة للقوى الإنتاجية تجلب معها تركيبا اقتصاديا جديدا تماما كما تجلب سيكولوجية جديدة (روح عصر جديد) ونستطيع من ذلك أن نرى أن المرء لا يمكنه الحديث عن الاقتصاد كسبب أولى لكل الظواهر الاجتماعية إلا في الأحاديث المبسطة ، فهو أبعد من أن يكون سببا أوليا ، إنه ذاته نتيجة " وظيفة للقوى الإنتاجية (٣٦) .

إن العلاقة بين الأدب والفن ، وبين المجتمع تتم من خلال وسائط عديدة ، وليست انعكاسا ميكانيكيا ، فبين " أدب حقبة من الحقب ، وبين أسلوب إنتاجها بقوم كل من النظام السياسي والاجتماعي المشيد على قاعدة اقتصادية معينة ، والمشاكل النفسية ، والمثل الفكرية التابعة من ثنايا الطبقات المختلفة ، وأثر ما عدا ذلك من مثل للبنيان العلوي لمجتمع [٣٧] .

والفن بناء فوقي ولكنه يتميز بخصائص محددة ، ففيه يختلط اللهو والهوى والتصوير الذي يستخدم التخيلات تارة ليخرج من الواقع ، وتارة ليدخل ثانية إلى – الواقع دخولا عميقا" (٣٨) وهو إذ يجتهد من أجل التقاط الواقع وما يعتمل فيه من – صراعات سواء عن طريق أن يكون انعكاسا ديالكتيكيا ، أو يكون رد فعل ، وسواء كان ذلك عن وعى أولا وعى وهذا يجعل العلاقة بينه ، أي الفن ، وبين الواقع علاقا مركبة ، وليست علاقة بسيطة وكثيرا ما يكون الإنتاج الفني ذو المستوى الرفيع والدى يملك جرأة في التعبير ، كثيرا ، ما يسبق " الحقيقة الاقتصادية ، بينما تظل المنتجات متوسطة القيمة ، جامدة ، ثابتة على حالها ، حالمة بصور الماضي " (٣٩).

هذه العلاقة المركبة تتم من خلال وسائط Mediations ، وهي ليست وسائط قائمة " بين القاعدة وبين الأبنية الفوقية ، وإنما هي خطوط أولية ترسم الوعى والمعرفة أو مبادئ أولية ، وانعكاسات عن الواقع الحقيقي غير كاملة ، وتاريخ هده الصياغات قد بلغ درجة عالية من التعقيد ، والتركيب ، وغالبا ما يحدث أن نجد فيه (بقية باقية) نعود بتاريخها إلى ما قبل التاريخ ، وفي الامتثالات المتوهمة عن الطبيعة أو عن الإنسان ، لا نجد إلا (عنصرا اقتصاديا سلبيا) " (٤٠) .

والجدير بالذكر أيضا أن الأبنية الفوقية نفسها تقوم فيما بينهما علاقات تأثير وتأثر بالغة كما تؤثر في البنية الاقتصادية والاجتماعية ، ولهذا السبب وجب أن نحلل تفصيلا شروط المعيشة لمختلف الطبقات الاجتماعية " قبل أن نحاول اكتشاف أيديولوجياتهم – معقولياتهم مذاهبهم العقلية – ومفاهيمهم الجمالية بخاصة "(٤١) حتى تستطيع الوقوف على كل المؤثرات التي تؤثر في الفن وتطوره .

وبذلك يتضح أن العلاقة بين الفن ، والواقع الاجتماعي والاقتصادي ، ليست علاقة تطابق ميكانيكية ، وإنما تمر بمنعرجات كثيرة ، حيث توجد عوامل عرضية

عديدة ، تحمل هذه العلاقة تتقدم في خط متعرج " ولكن لو رسمت خط المحور في رواياه لرأيت أنه كلما كان العصر المدروس أطول ، كان خط التطور الثقافي أشد تواريا في عمومه مع خط التطور الاقتصادي"[٣٤] على حد ما رأى " فردريك انجلز " ، وهذه العوامل يجب أن تأخذ نصيبها من الاهتمام عند الدراسة .

إن علاقة وثيقة إذن تلك التي تقوم بين الفن والأدب ، وبين الواقع الاجتماعي ، وإن تكن على درجة عالية من التعقيد تجعل أي تبسيط إنما يخل بالمسألة من أساسها ، ولعل هذا يجعلنا نقرر أن أي فنان أو أديب له صلة ما بواقعه الاجتماعي ، هذا الواقع الذي يؤثر فيه ويتأثر به .

هل يعبر الفن والأدب عن طبيعة العلاقة بين الطبقات الاجتماعية ؟ إن ما وصلنا إليه من علاقة بين الفن والأدب ومجمل البناء الفوقي ، وبين البناء التحتى يدفعنا إلى دراسة نقطة أكثر تفصيلاً ، وهي ، مدى تعبير الفن والأدب عن ، طبيعة العلاقة بين الطبقات الاجتماعية أو الإجابة على السؤال التالي – هل الفن والأدب طبقيان أم لا ؟

في هذا الصدد كتب المفكر الماركسي " جورج بليخانوف " موضحا علاقة الفن بالعمل والطبقات الاجتماعية ، إذ يقول :

" لنتأمل مثالاً مستقى من حياة " النيوزلاندين " فهم في بعض أغانيهم يحتفلون بزراعة البطاطا ، وكثيرا ما تقترن هذه الأغاني برقصات هي نسخة طبق الأصل عن الحركات التي يؤديها ابن

البلد وهو يزرع تلك النبتة ، ويتضح من هذا بجلاء ، كيفية تأثير النشاط الإنتاجي على فنهم ، ومنه تفهم أيضا ما دامت الطبقات العليا لا تتعاطي أي عمل إنتاجي ، فإن الفن المنبثق عن وسطها لا يمكن أن يكون له صلة مباشرة بعملية الإنتاج الاجتماعية .

لكن هل يعني أن التبعية السببية التي تربط وعي البشر في مجتمع منم إلى طبقات إلى طراز حياتهم تضعف وتتراخي ؟.

بتانا ، فانقسام المجتمع إلى طبقات مشروط هو نفسه بالتطور الاقتصادي لهدا المجتمع وإذا لم يكن للفن الذي تبدعه الطبقات العليا من صلة مباشرة بعملية الإنتاج ، فإن ذلك يجد تفسيره بدوره في التحليل الأخير ، في أسباب ذات م اقتصادية ، وينجم عن ذلك أن التفسير المادي للتاريخ قابل للتطبيق هنا على أحسن وجه وكل ما هنالك أنه من الطبيعي في هذه الحالة ألا يكون من الميسور بالقدر نفسه اكتشاف الرابطة السببية القائمة بلا ريب ، بين طراز الحياة والوعي ، وبين العلاقات الاجتماعية المتكونة على أساس " العمل " والفن ، فهنا تتدخل بين العمل من جهة وبين الفن من جهة أخرى حلقات وسيطة غالبا ما تأسر انتباه العالم بكامله فتحول بينه وبين فهم الظاهرة على حقيقتها "[٤٣] .

فتعبير الفن والأدب عن الطبقات ينطلق من علاقة الطبقات بالعمل ، فالفن والأدب يحاولان أن يكونا انعكاسا لأوضاع العمل لهذه الطبقة أو تلك ، وبالتالي يكونا معبرين عنها .

ولكن هل يقف تعبير الفن والأدب عن الطبقات عند حد الانعكاس الناشئ عن العمل ؟

لقد كتب " هـ . تين H. Tain " ، في كتابه فلسفة الفن : " ظهرت المأساة الفرنسية في الوقت الذي أقامت فيه الملكية النظامية والنبيلة في عهد لويس الرابع عشر امبراطورية الأدب واللياقة وحياة البلاط وجمال الأداء وأناقة الخدمة الأرستقراطية ، وزالت من الوجود يوم ألغت الثورة مجتمع النبالة وآداب التخلف " (٤٤).

أى أن تأثيرًا عميقًا بناء فوقي – إن صح قول " هـ . تين " – قد أثر في الفن ، وقد لعب الفن دورا هاما في التغيير والقدرة على التنبؤ ، حتى أن أعظم الثورات كان الفن ممهدا لها ، " فالفن في المجتمع الطبقي إذن يحمل طابعا طبقيا " – وعلى حد قول " ف . آفاناسيف V. Avanasyev " يميل إلى التحزب ولا يوجد فن خالص Pure ولا فن من أجل الفن ، فلا مكان لمثل هذا الفن ، ويستعمل الفن لسهولة استخدامه وقدرته الكبيرة على التأثير الانفعالي كسلاح عظيم الأهمية في الصراع الطبقي The Class Struggle وهذا يفسر لماذا تستغل الطبقات الفن كوسيلة لتوصيل أفكارها السياسية والأخلاقية ، وغيرها من الأفكار"(٤٥) .

فالفن لا يعبر فقط عن الطبقات ، بل هو أداة من أدوات الصراع بينها ، ولكن في الوقت الذي يرى فيه المفكر الماركسي المعاصر " ف . آفانا سيف " أن الفن يعمق الصراع الطبقي ، فإننا نرى أن " ج . بليخانوف " – مؤسس الماركسية الروسية ، والذي يؤكد أيضا على طبقية الفن يرى أن الفن " يستطيع أن يفصح عن الأفكار القادرة على تقريب العلاقات بين البشر ، والحدود الممكنة لهذه العلاقات لا تتحدد بواسطة الفنان بل بواسطة مستوى الثقافة Level of Culture الذي بلغه المجتمع الذي ينتسب إليه ، ولكن في المجتمع المنقسم إلى طبقات فإنها تتحدد عن

طريق العلاقات بين هذه الطبقات ، وأكثر من هذا مستوى التطور الذي حدث لكل طبقة في نفس الوقت " (٤٦) .

أي أن التأثير هنا يكون مستقلاً عن الإنسان ، وخارجا عن إرادته ، وهذا ينهل من معين الماركسية الأول – كارل ماركس – حيث يقول : " إن الناس أثناء الإنتاج الاجتماعي لمعيشتهم يقيمون فيما بينهم علاقات معينة ضرورية مستقلة عن إرادتهم . وتطابق علاقات الإنتاج هذه درجة معينة من تطور قواهم المنتجة المادية "(٤٧) .

وإذا كان " ج . بليخانوف " في رؤيته للفن المقرب للعلاقات بين البشرل ينفصل عن الرؤية الطبقية أيضا – والذي يخلق نوعا من التناقض – على الاقل بين رؤيا " آفانا سيف " (تعميق الصراع) – وبين " بليخانوف " ، فإن هذا لم يمنع أن يرى " حروفز & مور Groves & Moore " أن الفن (دائما يستخدم لتقوية الروح الاجتماعية بين الناس سواء في السلم أو في الحروب ، بحيث يكون الناس بفضله كتلة واحدة متماسكة) (٤٨) ، بل وللفن وظيفة اجتماعية – تناقض وظيفته لدى آنان سيف " – ففي نظر " اميل دوركيم Emil Durkheim " كمافي نظر جروس Groose " (يخلق الفن من نظارته والمعجبين به وحدة اجتماعية متماسكة ، فهو وسيلة لخلق التضامن بين الناس في الهيئات والمجتمعات) (٤٩).

فإذا كان " دور كيم " ، و " جروس " ، و " مور " ، و " جروفز " ينطلقون من وضع ينكر الصراع الطبقي ، فإننا نجد " سارتر Sartre " والذي كان يرفض الصراع الطبقى بداية يعود ليؤكد وجوده ويعتذر عن ماضيه قائلاً : " مما لا مرية فيه أنني شعرت ، في حداثتي بنفور عميق

من التحليل النفسي ، نفور لابد من تفسيره ، مثلما ينبغي لفير جهلى الأعمى بالصراع الطبقي ، لقد كنت أرفض الصراع الطبقي لأننى كنت برجوازيا صغيرا.. " (٥٠)

وعندما يتحدث عن الكاتب فإننا نراه يرى انحيازه ، وانطلاقه من وضع طبقي ، كما يشرح وضع البراجوازية ، فيكتب في ما هو الأدب What is the ? Literature " والأسطورة المبررة لوجود هذه الطبقة (البورجوازية) العاملة غير المنتجة هي النفعية فوظيفة البورجوازي أنه وسيط من ناحيتين : بين المنتج والمستهلك : فهو طرف أوسط ارتفع إلى امتلاك القوة كلها ، وفيما بخص الأمر المزدوج غير المتجزئ من الوسيلة والغاية قد منحت الوسيلة الأهمية الأولى ، إن الغابة محتجبة لا ترى أبدا وجها لوجه ، وتلحظ دون أن يتحدث عنها ، وتنحصر الغاية من كل حياة إنسانية جديرة باسمها في إنفاقها في ممارسة الوسائل ، وليس من الجد في شئ الانصراف إلى الحصول على غاية مطلقة بدون وسيلة إن هذا في نظر البرجوازي شبيه بما إذا تطلع امرؤ لرؤية الله وجها لوجه بدون عون الكنيسة ، ولا يوثق إلا بمشروعات تبدو الغاية منها على الافق نكوص مستمر أمام سلسلة من الوسائل لا نهاية لها .

فإذا أراد الإنتاج الفنى أن يعتد به ، فعليه أن يدخل في دائرة النفعية ، وأن ينزل من سماء الغايات غير المشروطة فيستسلم بدوره إلى مصيره النفعي أي يصير وسيلة تضبط الوسائل . وما دام البرجوازي خاصة على غير ثقة كاملة بنفسه ، لأن سلطانه غير مؤسس على أوامر إلهية ، فعلى الأدب أن يعاونه على خلق الشعور بأنه برجوازي بمقتضى حق إلهى . وهكذا بعد أن كان الأدب تعبيرا عن الضمير الفاسد لذوى الامتيازات في القرن الثامن عشر ، استهدف للخطر في أن يصير – في القرن التاسع عشر تعبيرا عن راحة الضمير لطبقة من الطغاة . وكان الأمر يهون

لو أن الكاتب استطاع الاحتفاظ بحرية فكره في النقد ، وكان هذا هو مصدر ماله من أخلاق واعتداد بالنفس في القرن السابق ، ولكن جمهوره البرجوازي يعارض الآن في ذلك ، لأنه طالما كانت البرجوازية تجاهد ضد امتيازات طبقة النبلاء ، كانت تستريح إلى السلبية الهدامة ، أما الآن وفي يديها السلطة ، فقد انصرفت إلى البناء طالبة العون فيما تشيده " (٥١) .

إن " سارتر " ، يؤكد هنا ، بوصفه لوضع البرجوازية كطبقة تقوم بدور الوسيط وهو دور يعني به " سارتر " ما يمكن الاستغناء عنه " ، وإن كان قد ارتفع إلى مستوى من الأهمية أعلى من الدور الأساسي – الإنتاج – ، هذه الطبقة جعلت من الفن أداة في يدها ، فهو في حالة صراعها ضد الإقطاع ، في مرحلتها الثورية ، أداة هدامة لهدم المجتمع القديم وتقويضه ، أما الآن وقد أصبحت في الحكم ، فقد صار عليه أن ينصرف إلى تأكيد مركزها ودورها ، والتغاضي عن كل سلبياتها ، ومصادرتها للحريات ، وإن كانت قد أتاحت له حق نقد المعتقدات الدينية ، فقد صادرت دوره الانتقادي العظيم ، والموجه ، والموقظ للوعى ، والفن والأدب هنا طبقيان بشكل واقعي ، وتبرز أهميتهما سواء في التمهيد لسيطرة الطبقة ، أو لتبرير وجودها بعد أن تسيطر .

والجدير بالذكر هنا أن " سارتر " يتفق في جوهر ما كتبه مع المفكر الماركسي " ج . بليخانوف " الذي رأى أيضا (أن السلطة السياسية تفضل دائما توجيه الفن للمنفعة لأن من مصلحتها تسخير الأيديولوجيات لخدمة الأغراض التي تهدف إليها ، وما دامت السلطة السياسية أحيانا تبدو ثورية ، وأحيانا أخرى محافظة أو رجعية ، فإن من الخطأ البين أن نعتقد أن وجهة النظر النفعية خاصية من مبادئ الثوار Revolutionaries أو من لهم أفكارا تقدمية Of advanced mind بصفة عامة (٥٢) .

إن " سارتر " ، " وبليخانوف " هنا يكادان يتطابقان فهما يتكلمان نفس اللغة ، وينهجان نفس النهج ، والأكثر من ذلك أن هذه الفكرة التي رددها " سارتر " والتي سبقه إليها " بليخانوف " رددها في نفس الوقت " ماوتسي تونج " (٥٣) الزعيم الصيني ، الذي كان يرى أن الكاتب أو الفنان البرجوازي ، بالضرورة لن يمجد الطبقة العاملة ، ولكنه سيمجد البرجوازية ، والعكس صحيح .

إن الكتابة مسئولية ، مادام الكاتب يعي تماما إلى أي وضع يجره الواقع الاجتماعي وهذه المسئولية تجعل الكاتب يضع نصب عينيه مجتمعه " ما لا ريب فيه أن الأثر المكتوب واقعة اجتماعية ، ولابد أن يكون الكاتب مقتنعا به عميق الاقتناع حتى قبل أن يتناول القلم إن عليه بالفعل أن يشعر بمدى مسئوليته وهو مسئول عن كل شئ عن الحروب الخاسرة أو الرابعة ، عن التمرد والقمع ، إنه متواطئ مع المضطهدين إن لم يكن الحليف الطبيعي للمضطهدين ، لكن ليس ذلك لأنه كالب يحملك لأنه كاتب فحس إنسان .

وهذه المسئولية عليه أن يعيشها ويريدها (والكتابة والحياة يجب أن تكونا بالنسبة إليه شيئا واحدا ، لأن الفن ينقد الحياة ، بل لأن الحياة تصر عن نفسها في مشاريع ، ولأن مشروعه هو الكتابة) لكن ليس عليه البنة أن يرتد إلى هذه المسئولية ليحاول أن يتبين ما ستكونه بالنسبة إلى أحفاده . وليست المسألة بالنسبة إليه أن يعرف ما إذا كان سيحدد حركة أدبية ويجعل منها مدهبا أو مدرسة ، بل أن يلتزم الحاضر " (٥٤) .

إن النتيجة التي يصل إليها " سارتر " هي أن الأديب معبر لا محالة عن الطبقات وإن لم يقف في صف هذه الطبقة ، فهو حتما سيكون في صف تلك التي تعاديها ، ومن هنا تنبع المسئولية الواعية للكاتب إزاء الواقع الاجتماعي .

فلا وجود إذن – سواء كان الرأي لـ " سارتر " أو للماركسيين ، لأدب فوق الطبقات ، أو أدب معلق غير منحاز ، فالذي يوجد دائما ، ويوضحه تاريخ الأدب هو أدب يعبر عن هذه الطبقة أو تلك .

(٢) الفنان والكاتب وعلاقتهما بالطبقات المحافظة :

يكتب " فيليب تودي Philip Thody " في كتابه " جان بول سارتر – دراسة أدبية وسياسية Jean Paul Sartre , A Lierature and Political Study " : " السبب الذي من أجله سقط القرن الثامن عشر في رأي " سارتر Sartre " هو سرعة فقدان الفردوس الذي كان للكتاب الفرنسيين ، ذلك لأن الطبقة المستبدة Oppressed Class قدمت نفسها للكتاب كجمهور حقيقي Real Public في القرن الثامن عشر ، ويوضح " سارتر " أن التوق السياسي للبرجوازية للحضارة العظيمة وحرية التدين ، تطابقت مع الرغبات العامة في الحرية العظيمة التي يهدف إليها جميع الكتاب ففولتير Voltaire ورسو Rousseau ، وديدرو Diderot وجدوا قراءهم في طموح البرجوازية السياسي ، والدين جعلوا في اعتقادهم في العقل والتحليل وسيلة لتدمير الأساطير السياسية والدينية to Distroy the Political and religious myths التي كانت وحدها مسيطرة باستمرار في العصور القديمة Ancienct regime ولكن حالما فازت الطبقة المتوسطة

Middle class بالثورة عام ١٧٨٩ فإن الكتاب مرة أخرى ألقوا إلى المنفى ، فالبرجوازية لم تعد في حاجة إلى ذكائهم الانتقادي Critical intelligence لأنه لم يعد هناك ما تريد تدميره ، سواء خارج تكوينها ، أو مما هو استبدادي ولا معقول " (٥٥) .

لقد جاءت البرجوازية ، وهي ترفع شعارات الحرية والمساواة ، وكان الكتاب أدائها في نشر أفكارها ، وبذلك أطلقت طاقات عظيمة للإبداع ، وفجرت ينابيع الإلهام ، إلا أنها وقد صارت " سلطة " أو " دولة " State فإن الوضع قد تغير تماما وصارت تنظر إلى الفنان والكاتب على أنه " شئ مريب تافه تحيط بـ ه الشكوك والظلال " (٥٦) ، لقد تحولت الطبقة الصاعدة إلى طبقة محافظة ، رجعية Reactionary Class ، وبذلك فرضت قيودها على الإبداع الفني والأدبى .

يقول سارتر " حين تكون الطبقات صاحبة الامتياز موطدة المبادئ قريرة العين بها وحين يكون ضميرها مرتاحا راضيا ، وحين يجد المضطهدون المقتنعون أعظم الاقتناع بأنهم مخلوقات دنيا ، ما يرضي غرورهم في شرطهم الدليل ، فإن الفنان يكون في بحبوبة ونعيم من أمره ، فالموسيقى قد توجه باستمرار مند عصر النهضة ، حسبما تقول(٥٧) إلى جمهور من الاختصاصيين ، لكن ماذا يكون هذا الجمهور إن لم يكن الأرستقراطية الحاكمة التي لم تكتف بأن تمارس في طول البلاد وعرضها سلطات عسكرية وحقوقية وسياسية وإدارية فجعلت من نفسها في أزمنة محددة محكمة للدوق ، ولما كانت هذه النخبة بالحق الإلهي تقدر ماهية الوجه الإنساني ، فقد كان في وسع المغنى أو رئيس جوقة المرتلين أن يسمعا الإنسان بأسره سيمفونياتها وتراتيلها . وكان بوسع الفن أن يزعم أنه إنساني النزعة لأن المجتمع كان ما يزال (إنسانيا) (٥٨)

فلم تقيم السلطة الحاكمة بأمورها السياسية والمدنية فحسب بل فرضت أيضا " ذوقها " على الجمهور ، وكان الفنان ملبيا لمتطلبات الارستقراطية ، وادعت بكل ما في هذه الادعاء من فجاجة وزيف بأنها تمثل الإنسانية جمعاء ، وكان الفنان خادما لتصوراتها وذوقها والتي هي بالضرورة لا إنسانية ، بحكم محافظتها ورجعيتها ، فإنها تدمر الروح الإنسانية كما تدمر الفن .

إن المجتمع الذي يرتد إلى الماضي أو الذي " يغلب عليه الانحلال لابد أن ينعكس هذا الانحلال في الفن أيضا مادام فنا صادقا " (٥٩) ، ذلك أن الفنان أو الأديب إنما يعبر عن جملة من التناقضات والتغيرات داخل البناء الاجتماعي والعلاقات الكائنة بين البشر الذين يعيشون فيه ، وبذلك تختلف رؤية الفنان وتصوراته بتغيير المجتمع وتطوره ، فالكاتب في مجتمع برجوازي ثوري ، يختلف عنه في مجتمع برجوازي – أيضا – لكن بعد أن استقرت السلطة لدى الرأسماليين وتربعوا فوق كراسي الحكم ، وغالبا ما تكون أحلام الكاتب في مواجهة مصالح الطبقات المحافظة .

" ولقد أدى الانتصار السياسي لطبقة البرجوازية ، وطالما تمناه الكتاب ما وسعهم ، إلى قلب أوضاعهم رأسا على عقب ، وإلى تشككهم في كل شئ حتى في مضمون الأدب نفسه ، حتى ليمكن أن يقال أنهم لم يبدلوا هذه الجهود الكثيرة إلا ليمهدوا لضياعهم ضياعا أكيدا . ولا شك أنهم ساعدوا على تملك البرجوازية للسلطة بإدماج قضاياهم الأدبية في قضية الديمقراطية السياسية ، ولكنهم كانوا عرضة لرؤية موضوع مطالبتهم يختفى في حالة الانتصار ذلك الموضوع الذي طالما رددوه في مؤلفاتهم ، ويكاد يستغرقها جميعا ، وبالاختصار حطم ذلك الانسجام العجيب الذي ربط مطالب الأدب الخاصة بمطالب البرجوازيين المضطهدين مند تحققت مطالب هؤلاء

وأولئك . وكانت المطالبة بحرية الكتابة وحرية البحث في كل شئ هدفا جميلاً ما دام ثم ملايين من الناس حنقين على أنهم يستطيعون التعبير عن عواطفهم ولكن منذ حصل هؤلاء على حرية التفكير والاعتراف وعلى المساواة في الحقوق السياسية أصبح الدفاع عن الأدب مسألة شكلية محضة لا ترضى أحدا ، ووجب البحث عن موضوع آخر للأدب ، وفي نفس الوقت فقد الكتاب وضعهم الممتاز ، وكان أساس ذلك الوضع الممتاز هو الصدع الذي كان قد شطر جمهورهم ويسر لهم اللعب على كلا المسرحين ولكن هذا الصدع قد التحم ، فابتلعت البرجوازية طبقة النبلاء أو كادت ، فكان على الكتاب أن يستجيبوا لمطالب جمهور موحد ، وضاع كل أمل لهم في خروجهم من طبقتهم الأصلية ، فهم وليدوا طبقة برجوازية ، معولون بمن يقرأ لهم من البرجوازيين ، وعليهم أن يظلوا كبرجوازيين ، وقد انطبقت عليهم البرجوازية كالسجن " (٦٠) .

هذا الوضع الجديد في رأي سارتر ، بعد انتصار البرجوازية الذي وجد الكاتب نفسه فيه ، وقد سجنته البرجوازية – المحافظة – بعد تسلمها السلطة واستخدمته ضد أحلامه وطموحه ، فقد فقد التناقض الذي كان ييسر له اللعب على شطري الجمهور ، فقد التحم (النبلاء – البرجوازية الصاعدة) ، وحددت له البرجوازية مجالاته تحديدا صارما.

على حد قول " سارتر " : " فالمثالية الذاتية والنزعة النفسانية والحتمية ، ومذهب المنفعة وروح الجد كما في " باسكال Pascal " هي الأمور التي كان على الكاتب البرجوازي أن يعكس صورها لجمهوره قبل كل شئ . فلم يعد يطلب من الكاتب أن يبعث ما في العالم من كثافة وغرابة ، بل تحليل هذا العالم إلى انفعالات أولية ذاتية تجعله أسهل هضما – ولا يطلب منه كذلك العثور في أبعد أغوار حريته على أعمق ما في القلب من حركة ، ولكن مطابقة (تجربته على تجارب

الآخرين) . فكتبه تجمع – في وقت – معا بين كونها قوائم إحصاء لما اختص به البورجوازيون ، من حكمة ووسائل صغيرة في آداب المراسم والعادات ، ونتائج بحوثه فيها مقررة سلفا ، فقد حددت له سلفا درجة التعمق في البحوث ، واختيرت له الدواعي النفسية ، واخضع الأسلوب نفسه لقواعد كثيرة مغمض العينين ، ولكن الأدب بذلك قد اغتيل اغتيالا (٦١) . لقد أدى تحول البرجوازية إلى طبقة محافظة ، إلى سيادة الروح التحليلية والوقوع في أسر النمطية وتلبية حاجات البرجوازية بصورة تلقائية ، والدى أدى بدوره إلى سجن الأدب واغتياله .

وإذا كان هذا ما رآه " سارتر " فإن المفكر الماركسي " إرنست فيشر Ernst Fisher " يؤيده في هذه النقطة ، حين يرى أن التناقضات الداخلية للرأسمالية والتي بدأت مع تسلمها السلطة (قد بدأت تفعل فعلها ، فالرأسمالية تنادي بالحرية في حين تمارس في الواقع مفهومها الخاص للحرية ، وهو المفهوم المتمثل في عبودية الأجر . وما زعمته من إطلاق العنان لكافة الطاقات الإنسانية كان في الواقع خضوعا لشريعة الغاب المتمثلة في المنافسة الرأسمالية ، كما أنها ألزمت الشخصية الإنسانية المتعددة الجوانب بالتخصص الضيق (٦٢) ، فهما يتفقان على أن البرجوازية تعمل على سيادة الروح التحليلية ، وتدفع الفنان أو الأديب إلى منشعب ضيق من العلاقات والجوانب الإنسانية – وبذلك تحد من حريته – فتحد من طاقاته الإبداعية ، فسيادة الطبقة المحافظة تقف حائلا دون الإبداع لأنها تحول دون الحرية الإنسانية .

ولقد علق " موريس كرانستون " على نص " سارتر " السابق في محاولة منه لتحديد الفارق بين ما يدعو إليه " سارتر " من الحرية ، وبين تلك التي يدعو إليها الماركسيون فكتب في كتابه " سارتر بين الفلسفة والأدب " :

" إن الذي يذكره " سارتر " هنا شئ أصيل ، إن " ماركس " وكثيرا من النقاد اليساريين البرجوازيين (أنفسهم) يستصوب الجبرية ، ومن المبادئ الرئيسية في الماركسية إن الطريقة الوحيدة للسيطرة على العالم هي فهم طبيعته الجبرية . أما " سارتر " فهو المنظر الاستثنائي من الجناح اليساري في رفضه للجبرية كفلسفة للبرجوازية ، وصراحة إن أصحاب النظريات البرجوازية الذين يهاجمهم سارتر جبريون سيكولوجيون ، بينما الماركسيون جبريون اقتصاديون ، لكن هذا أمر عارض ، إن اعتراض " سارتر " موجه ضد أية نظرية تنكر الحرية الإنسانية ، إن رأيه قائم على الحرية الإنسانية كشرط ضروري على الأقل لبعض أشكال الفن والأدب التخيلي يقينا .

ولا يقصد " سارتر " إطلاقا أن يوحى على أية حال بأن الحرية الإنسانية يمكن تناولها بخفة أو يسلم بها . فمن أهم النقاط في أعمال " سارتر " إن الحرية (حمل) على كاهل البشرية إنها شئ نتحمله بشجاعة وأحيا نا نتحمله ببطولة حقيقية . ولقد وجدت هذه الفكرة تكاملها الكبير في مسرحية سارتر الأولى (الذباب)[٦٣] .

إن البرجوازية التي كالت المديح للحرية ، كانت أول من نقضها ، وأول من حدد عالم الكاتب إلى الحد الذي جعل الرومانتيكيون – الذين كانوا مبتهجين بها ودعاة لسيطرتها أو تحررها بالأحرى – يشيعونها بالاحتقار ، ولعلنا نتساءل – كما تساءل " ج . بليخانوف " " لماذا احتقر الرومانتيكيون البرجوازاية " ؟ – نستطيع معرفة ذلك من خلال كلمات " تيودور دى بانفيل Theodore de Banville (إن قطعة الخمسة فرنكات أهم من أي شئ آخر)[٦٤] فإن روح التجارة والربح وهوس التراكم هي المحددات لقيمة أي شئ بالنسبة للبرجوازية ، وبذلك صار " الواقع الوحيد الذي يقرر الكاتب البرجوازي أن يأخذ له حسابه هو الحياة الداخلية ، ولا يسعى إذا ما خرج منها إلا إلى

الهروب من نفسه : في الماضي أو عبر الفضاء أو في اللا واقعي إن ذكريات الطفولة تمثل في المكتبات البرجوازية مكانة الصدارة فتثار حولها عن طواعية بمواضع تأصل الجدور :

المنظر الطبيعي البيت ، الأسلاف ، إن الطفل اللامسئول ، اللااجتماعي ، المنفصل ، هو النموذج الذي يود المثقف اليميني . أن يخلده في الحياة "[٦٥].

وقد وضع الجمهور البرجوازي معاييره للتذوق ، وللفهم ، فأقصى ما يخشاه ، وما يرتعد له خوفا هو المساس بالمبادئ ، والغوص في أعماق القلوب ، وموهبة الفنان شئ مزعج ومرعب بالنسبة لهذا الجمهور المحافظ ، و " الأشياء السهلة هي الأكثر رواجا ، لأن القريحة فيها رهينة القيد تدور حول نفسها ، وفيها تسكين للخواطر في خطب منمقة متوقعة ذات طابع من الوفاق والمسالمة " [٦٦] على حد قول " سارتر " فمع سيادة النزعة المحافظة ينتهى الأدب والفن ، وتسود الروح اللاإنسانية ، والنمطية ، وتنتشر التفاهة ، والنفعية في آن معا .

(٥) الأدب والفن والحزب الشيوعي

إذا كان وضع الكاتب اليميني ، أو الكاتب المحافظ المأسور بالطبقة البرجوازية ، هو كما أسلفنا بتلك الحال من المحدودية والعجز ، فإن الكاتب الثورى والفنان الحقيقي – الذي يستحق هذا اللقب – على النقيض من ذلك تماما ، فإن مواهب أي فنان حقيقي في العصر الحديث تسمو عالية في عظمتها إذا ما حقق الفنان شخصيته بالأفكار التحريرية العظيمة في عصره بشرط أن تكون هذه الأفكار جزءا لا يتجزأ من كيانه ، من لحمه ودمه ، وروحه لكيما يستطيع التعبير عنها

بحق كفنان ، ومن ناحية أخرى يجب أن تكون له القدرة ليحكم على القيمة الفعلية للمبتكرات الفنية التي يبتدعها بين آونة وأخرى منكروا البرجوازية المعاصرون له " [٦٧] .

لقد كان " بليخانوف " يضع يده على لب موضوع الالـزام Commintment في الفقرة السابقة ، والتي تختلف كثيرا عما ساد من فكرة الإلزام ، وذلك حين جعل عظمة الفنان بتعبيره عن الأفكار التحريرية في عصره وشرط أن يكون ذلك نابعا من داخله وليس مفروضا عليه ، وبالتالي يمكننا – وفقا لبليخانوف – أن نرى أن العكس أيضا صحيح .

ولقد تابع " الماركسيون " المعاصرون فكرة " بليخانوف " ، وازدادوا مغالاة ، فرأوا أن " الفن في المجتمع الطبقي يحمل طابعا طبقيا ويميل إلى التحزب " [٦٨] . بل ويحدد أيضا (ف . آفاناسيف V.Avanasyev " – بكلمات قاطعة مبدأ التحزب في الفن فيتابع قا ئلا : " ويهاجم المراجعون Revionists المبدأ الماركسي اللينيني لتحزب Partisanship الفن ، ويعارضون توجيه الحزب الشيوعي للفن ، ويعتبرون ذلك بمثابة قيد على حرية إبداع الفنان وإخضاع الشخصية الفنية .. إلخ ، في الواقع ومهما يكن من أمر فإن مبدأ تحزب الفن يؤكد الفكرة السامية – غنى المضمون للفن الاشتراكي ، وتوجيهه لكي يحل كافة المشكلات الاجتماعية الملحة ، إنه شرط ضروري للحرية الحقيقية اللازمة للعمل الفني " [٦٩] .

وإذا كان " ف . آفاناسيف " – يبدو فجا ومبالغا في رأيه – والذي يبدو أن هناك فارقا واضحا بين رأيه ورأى " بليخانوف " ، فإننا نرى أن " ج . فريفيل " – الماركسي الفرنسي المعاصر يقف معه في نفس الخندق ، ويردد نفس الكلام حين يكتب " لم يكتف " لينين " كما اكتفى " انجلز "

عام ١٨٨٤ بمطالبة الكتاب الاشتراكيين أن يزعزعوا تفاؤل العالم البرجوازي دون أن ينحاوزا انحيازا واضحا للحزب ، فهو يقرر أن الواقعية تشتمل في ذاتها على الروح الحزبي وهو يرى أن اضطلاع الكتاب بمهمتهم على هذا الأساس يوفر الشروط الضرورية لأدب أكمل تعبيرا وأكثر واقعية وموضوعية .

أهاب " لينين " بالكتاب أثناء ثورة ١٩٠٥ أن يتخذوا موقفا انحيازيا ، وأن يحتضنوا قضية الطبقة المنتجة. ويدخلوا في صنعها جهارا وبمحض إرادتهم ، إذ على رجال الأدب إبان نضال الجموع الحاشدة وحماستها أن يضعوا أنفسهم في خدمة الملايين بل عشرات الملايين من العاملين"(٧٠).

وجاء في لائحة اتحاد الكتاب السوفيت " أن الشرط الأساسي الحاسم لتطور الأدب وأستاذيته الفنية والفكرية والسياسية وفعاليته العملية هو الارتباط بسياسة الحزب والسلطة السوفيتية ، وذلك باشتراك الكتاب الفعلي في تشييد البناء الاشتراكي ودراستهم الواعية العميقة للواقع ، وخلال سنوات ديكتاتورية الطبقة العاملة ، فإن الأدب والنقد السوفيتي يزحفان بجانبها ، وعلى هدى من الحزب الشيوعي لصنع مبادئ الإبداع الفني الجديدة " (٧١)

ولقد كانت لهذه النظرة الميكانيكية التي وضعت الأدب والفن في خدمة الحزب ، وكل ما عدا ذلك باطل ، وكان ما تمخضت عنه الفترة الستالينية – حيث كان على رأس اتحاد الكتاب المنظر الستاليني " زدانوف Zhdanov " – من محاكمات تنطق بمعاداة أصيلة ، وفهم مغلوط لروح الفن الأدب ، كان هذا المناخ هواللي دفع بـ " سارتر " إلى شن هجومه على هذه الأفكار المبتدلة ، فكتب : " إن غثيانات " البوا " الشيوعية العاجزة عن الاحتفاظ ببيكاسو التحم الحجم أو عن لفظه

لا تضحكني : ففي عسر الهضم الذي يشكو منه الحزب الشيوعي ألمح أعراض عدوى تسرى إلى العصر بكامله " [٧٢] .

إن " بيكاسو " هو الذي كتب عنه أيضا المفكر الفرنسي الماركسي " روجيه جارودي " مقاله المطول في " واقعية بلا ضفاف " : " يرى بيكاسو ، ككل الثوريين أن التوصل إلى تفسير جديد للعالم لا يكفى ، وإنما يتعين تغييره وإعادة بنائه لا وفقا لقوانين الطبيعة والمجتمعات المنسلخة فحسب ، ولكن وفقا للقوانين الإنسانية الصرفة ، وتصوير " بيكاسو " يعيد خلق كل شئ بعمل كامل مع صنع الحب والأيدى والقلب والفكر "[٧٣] .

وأيضا على النقيض من رأى " آفاناسيف " ، وأئمة اتحاد الكتاب السوفيت " وجون فيريفيل " – الماركسي وعضو الحزب الشيوعي الفرنسي – يرى " جورج لوكاتش " المفكر الماركسي الهنغاري ، بأن الكاتب تقدمي بشكل طبيعي ، ذلك أنه يملك إحساسا تجاه موقف الطبقة المعذبة " (٧٤) . وقد كان هذا أيضا رد فعل ضد الستالينين ، والزادانوفية . و " سارتر " الذي كان يدشن حملته للالتزام لم يكن يفرط في القيمة الفنية ، وفي حرية الأديب والفنان ، وقد كتب ، في مواقف – في هذا الشأن :

" إن بيان براغ يقول ما معناه تقريبا : من الواجب خفض مستوى الموسيقى برفع مستوى الجماهير الثقافي . فإما هذا لا يعني شيئا ، وإما إنه إقرار بأن الفن وجمهوره لن يتلاقيا إلا من خلال الوضاعة المطلقة ، وإنك لعلى صواب حين تلاحظ ان الصراع بين الفن والحياة أزلى لأنه يعود إلى ماهية كل منهما . لكنه اتخذ في أيامنا شكلا جديدا وأكثر حدة : إن الفن ثورة دائمة ، ومنذ

أربعين عاما والوضع الأساسي لمجتمعاتنا وضع ثورى ، والحال أن الثورة الاجتماعية تستلزم نزعة محافظة جمالية ، بينما تستلزم الثورة الجمالية غصبا عن الفنان بالذات نزعة محافظة اجتماعية . و " بيكاسو " الشيوعي الصادق ، المدان من قبل السادة السوفياتيين . والممول المعتمد للهواة الأغنياء في الولايات المتحدة ، هو صورة حية لهدا التناقض"[٧٥] .

فقد كان " بيكاسو " دليلاً ساطعا على هذا التناقض الصارخ للقضية ، ولعل في هذا أيضا تكمن عظمة " بيكاسو " ، ولكنه كذلك كان مثالاً صارخا على ضيق أفق السوفيت والستالينين بشكل عام ، والتي كانت آراؤهم في الفن وممارساتهم سببا في أن " ليون تروتسكي " كتب وهو في منفاه بالمكسيك عام ١٩٣٨ – معبرا عن رأيه في الأدب والفن في عصر " ستالين " إذ يعبر (أي الأدب والفن) عن تدهور عميق – في رأيه لثورة الطبقة العاملة [٧٦] .

وقد كان الموقف الماركسي " غير وحد " وغير المنسجم في معظم الأحيان مع الجدل الماركسي والطبيعة الديناميكية للفكر الماركسي (لمؤسسيه ماركس ، إنجلز) والذي استبدل برؤيا ميكانيكية لعلاقة الأدب والفن بالحزب ، مما دفع عددا من الماركسيين – وعلى رأسهم " ليون تروتسكي " رفيق " لينين " في التحضير للثورة إلى نقد هذه المواقف الرسمية ، وكانت أيضا هذه المواقف عرضة لانتقادات عديدة لأنها كانت ترى خروجها على طبيعة الأدب والفن الذي لا يتم إبداعه إلا في حرية ، وقد كان " سارتر " – على حد قول " ر.م. البيريس " رغم كونه يدعو إلى الالتزام ، إلا أنه " ينبغي أن نقرر أن الالتزام الذي يتحدث عنه " سارتر "

ليس هو أبدا آخر الأمر التزام الحزب الشيوعي ، إن الحزب الشيوعي يفترض الدخول في منظمة ، وقبول خطة السير العامة ، أما الالتزام في رأي " سارتر " ، فيقوم بكل بساطة على أن يكون للمرء رأى في الأحداث الاجتماعية والسياسية ، وأن يصرح بهذا الرأي ، ولكنه يحتفظ لنفسه بحريته الفردية "(٧٧) . كما كتبت " إيريس موردخ Iris Murdoch " بهذا الصدد أيضا : " إذا كان الحزب صحيحا فأنا أكثر وحدانية من المجنون ، وإذا كان الحزب خاطئا فإن العالم قد فعله كذلك " و " سارتر " لا يعتقد أن الحزب صحيح ، كما أنه لا يريد أن يعتقد بأن العالم قد فعل كذلك ، ذلك أن نية " سارتر " الواضحة ، تقيم لنا بشكل حقيقى إمكانية الطريق السياسي الوسط لتقدم لنا مزيدا من حريتنا الواعية ، من أجل أن تقرر المصير الذي هو الآخر ، من جملة المختارين المتصادمين ، والذي وجد ليقدم تأكيد قيمة البرئ والفردية الحيوية المهددة من قبل الجانبين ، وعلى ذلك فإن " سارتر " كمفكر منهجي للطريق الثالث لا يملك موضوعية يتعلق بها ، أكثر من امتلاكه لهذه اللغة العقائدية الأخيرة في تقديره الشخصي الإنساني ، لقد نزع " سارتر " في النهاية التشعب الميتافيزيقي التقليدي للطريق الثالث) (٧٨) .

فقد كان " سارتر " يقف موقفا واضحا من حرية الفنان والأديب ، ويرفض أي تدخل ، وكان له بذلك هذا الصدام مع " الماركسيين المدرسيين " – على حد تعبيره – وكان يعتبر نفسه ماركسيا خارج الحزب الشيوعي – كما أشرنا إلى ذلك في الفصل الأول – وإن كانت فكرة الطريق الثالث هذه – والتي تعنى طريقا سياسيا يقف بين الاشتراكية وبين الرأسمالية ، إنما هي محض اجتهاد من الأديبة والناقدة " إيريس موردخ " – وكان يرى أن الأديب والفن مع الحرية وهنا يلتقى مع " ليون روتسكي " (٧٩) في أن الأديب ورجل الثورة يلتقيان معا في " مبدأ التحرر الإنساني ".

وإننا نرى أنه إذا كان الفنان أو الأديب – كما وصلنا بالنتائج السابقة – وثيق الصلة بالمجتمع ، والتغيرات الاجتماعية والسياسية التي تعتمل داخله ، فإننا نرى أن هناك فارقا جوهريا بين أن يكون هذا الفنان أو الأديب مبدعا ، وبين أن يكون داعية سياسيا وأن دوره الأساسي هو في وظيفته النوعية أديبا أو فنانا ، وليس في ترديد مقولات سياسية أو كونه يضع الإبداع في ذيل السياسة ، ولذا فإننا نرى أن " سارتر " الذي فصل بين الحزب وبين الأديب والفن ، وانتقد بشدة الحزب الشيوعي ، والستالينية ، نراه ، يلتمس الطريق الأصوب ، وهو بذلك وثيق الصلة برأى الماركسيين المبدعين ، على عكس الماركسيين المدرسيين ، والذين نراهم قد خرجوا على الجدل الماركسي ، وديناميكيته ، إلى ميكانيكية فجة .

(٦) هدف الكاتب

إذا كان الكاتب – كمبدع – وثيق الصلة ، إذن وظيفته ؟ أو ما هو هدفه من الكتابة ؟

يقول " سارتر " " لم يكن هدفنا إدخال السرور على الجماهير ، بل هرهم بعنف ، إن كل شخصية مصيدة تصيد القارئ ، والقارئ بين مختلف الشخصيات تتقاذفه ، وتسلمه من وعي لوعي ، مرة تثيره ، يثيره قلقهم ، ومرة يغمره حاضرهم ويحس بنفسه تحت ثقل مستقبلهم وتقضه رؤياهم وأحاسيسهم كما لو كانت تلالا لا ترتقى " (٨٠) .

فهدف الكاتب إذن ليس الترفيه ، وقطع الوقت بتسلية الجماهير ، وإنما هو إثارة قلقهم ، هزهم بعنف ، اصطيادهم في موقف ، والتأثير في وعيهم ، ولكن إلى أي اتجاه يقود الكاتب القارئ ، ومن أي منطلق ينطلق " سارتر"؟

يقول فيليب تودي Philip Thody في كتابه عن " سارتر " : " نقطتان هامتان إحداهما سياسية والأخرى فلسفية ، توجهان نظرية " سارتر " في الأدب

سياسيا : الكاتب يقوم بوظيفة خاصة في المجتمع وككل الناس هو مستو من الأحداث التي تحدث في عصره وفلسفيا : فإن من واجبه حماية العالم من الصلاة Contingency وهو بقيامه بهذه المهمة يقوم بأفضل استخدام ممكن لحريته"[٨١].

إن الكاتب الذي يعيش عصره ، ويحس مسئوليته تجاه القارئ اللي جوس إليه يعرف " أن الكلمات – على حد تعبير بريس بارين Brice Parain (مسلمان عامرة بقذائها) فإذا تكلم الكاتب فإنما يصوب إلى مكتنه الصمت ولكنه إذا اختاران يصوب فيجب أن يكون تصويب رجل يرمي إلى أهداف، لا تصويب طفل على سبيل الصدفة مغمض العينين ، ومن دون غرض سوى السرور لسماع الدوى"[٨٣].

والكاتب إنما يهدف إلى تغيير الواقع بهذه الكلمات – القذائف – ولكن أي واقع ؟ هل هو تغيير واقع الأرواح ؟

يرد " سارتر " " لا تقصد بذلك تبديل الأرواح ، لأننا نترك عن طواعية كاملة توجيه الأرواح للكتاب الذين لهم زبائن متخصصون "[٨٤] ولكن الواقع الذي يريد سارتر " من لكاتب تغييره ، هو الواقع الاجتماعي للإنسان ، وتغيير " مفهومه عن ذاته[٨٤] في نفس الوقت.

ولقد كتب الكاتب السوفيتي " اليكسي متشنكو Alexi Metchenko كما ، " وفقا لقول " زمياتين Zamyatin " كانت الكتابة للشعب تعنى التخلى عن وهجر الغابة الكثيفة التي يشق فيها الكاتب

طريقه الخاص منفردا إلى (الطرق المألوفة)[٥]، حين أعلن أندريه بلي Andrai Bely أن " لفكرة الالتزام الواعي في الآخرين مداق يبعث في نفسي التقزز " [٥٥] لم يكن يرفض حينئذ مبدأ الالتزام م يكن يعرفه ، وإنما كان يرفض فكرة الطبيعة الاجتماعية للفن ، وكان يرفضها رية Individualism [٨٥] وفي موضع آخر يحدد بشكل قاطع مفهومه بان

الكاتب يحمل في أعماقه ، خلال تطوره ، سمات السياسي ، وخادم المجتمع The Servent of Society والثوري الوفي لأفكار الحزب"[٨٦].

وهذا ما يريده الكاتب السوفيتي " متشنكو " في المجتمع الاشتراكي ، ورغم أن " سارتر " يرى أن هدف الكاتب هو تغيير المجتمع ، وهزه بعنف ، وأن هذا يتفق مع روح الماركسية إلا أن ما يراه " متشنكو " يكاد يكون إلزاما للكاتب وحدا من حريته ، لا يقبله " سارتر " .

" إن وظيفة الكاتب أن يتكلم بوضوح وبساطة ، وإذا فشلت الكلمات في تأدية واجبها فإن وظيفة الكاتب يجب أن تحول هذا الفشل إلى نجاح "[٨٧]. " فإن الهدف النهائي للفن هو إصلاح Reclaime هذا العالم بتصويره لا كما يكون Reaveling ، ولكن كما لو كان منبعا للحرية الإنسانية ، بكلمات أخرى فإن هدف الأدب هو أن يفعل ما أراد روكنتان Roquentin أن يفعله بعد سماعه (بعض هذه الأيام Some of these days قهر صدفية العالم بجعله حاضرا كما تبغى ذلك إرادة الإنسان ، وبمهارة فائقة ، فإن " سارتر " قد ربط بين طموحه الفلسفي المبكر وبين انشغاله المتأخر بالسياسة : إن العالم يمكن فقط أن ينقد من الطارئية (الصدفية) إذا كان الكتاب والجمهور – معا – أ حرارا في أن يكتبوا أو أن يقرءوا كما يحلو لهم"[٨٨].

إن الكاتب الذي يتوجه إلى حرية القارئ ، لا يمكن إلا أن يكون حرا ، حتى يستطيع أن يقهر هذا التخبط ، وتلك العشوائية الموجودة في العالم ، وجعله أكثر عقلانية ، وتقديمه إلى وعي القارئ ، إن مثل هذا الكاتب لا يمكن أن يكبله حزب بآرائه الجامدة أو أن تفرض عليه حدود ما ، فهو " الحرية ".

والكاتب – على حد قول " سارتر " – " سيعيد – على أو بناء منظر أو مشهد من الشارع أو حدث من الأحداث .

١– من حيث أن هذه التفردات هي تجسدات للكل الذي هو العالم

٢– في الوقت نفسه من حيث أن الطريقة التي يعبر بها عنها تشهد على أنه هو نفسه تجسد مغاير للكل عينه (العالم المستبطن).

٣– من حيث أن هذه الثنائية التي لا تذلل تسفر عن وحدة صارمة ولكنها وحدة تسكن الموضوع المنتج دون أن تظهر نفسها للعيان " [٨٩] .

فإذا كان الكاتب من خلال إعادة بناء أو ترميم مشهد من مشاهد الواقع الإنساني إنما ينقل إلى القارئ العالم من خلال رؤيا واعية إلى وعيه ، وإنه برؤيته هذه إنما يساعد على تغيير الواقع الاجتماعي للإنسان ، في رأي سارتر " ، فإن الكاتب الماركسي " برتولد بريخت " يرى " أن النظرة الجمالية السائدة في مجتمع يحكمه صراع الطبقات تتطلب أن يكون الأثر (المباشر) للعمل الفني هو إخفاء الفرول الاجتماعية بين المتفرجين[٩٠] ، بحيث تنشأ منهم أثناء استمتاعهم بذلك العمل جماعة لا تنقسم إلى طبقات وإنما تكون وحدة " إنسانية شاملة " ، أما وظيفة (المسرحية

اللاأرسطاطالية ، التي نادى بها " بريخت " فإنها على العكس من ذلك ، هي إبراز الفوارق بين المتفرجين ، الأمر الذي يتحقق عن طريق إلغاء الصراع بين الفكر والشعور ، وهو الصراع الذي نشأ مع النظام الرأسمالي) [٩١].

فالوظيفة الأساسية للعمل الفني هي تعميق الصراع الطبقي ، وذلك عن طريق مخاطبة العقل الواعي ، لا مخاطبة العاطفة ، وبذلك ابتدع " بريخت " ، الأسلوب الملحمي والتغريب في مسرحه .

وبرى الكاتب الماركسي " ارنست فيشر Ernst Fischer " أن السبب الذي يتطلب وجود العمل الفني لا يمكن أن يبقى ثابتا رغم تطور المجتمع، فوظيفة الفن في مجتمع طبقي يحتدم في داخله الصراع تختلف في كثير وظيفته في مجتمع بدائي لم يعرف الطبقات بعد "[٩٢] ، ويؤكد " فيشر " على أن الفن لازم للإنسان حتى يفهم هذا العالم ويغيره "[٩٣] ، " وكذلك للتنوير والحفز على النواحي عن العمل"[٩٤].

وإن هذا يتفق مع ما كتبه " سارتر " في المقال الافتتاحي للعدد الأول من الأزمنة الحديثة Les Temps Modernes في أكتوبر ١٩٤٥ ، كتب " سارتر " " إن قصدنا هو أن نساعد على إحداث تغييرات محددة في المجتمع الذي نعيش فيه " وأضاف أيضا مشيرا إلى أن نشاطه المعاضد لوجهة النظر هده سوف يكون فلسفيا ، وسياسيا قائلاً : " فنحن نتحالف مع كل هؤلاء الراغبين في تغيير وضعية الإنسان الاجتماعية ، ومستوى إدراكه " فاضحا عدم مسئولية مذهب الفن للفن ، وكتب " أنا اعتبر فلوبير Flubert والإخوة جونكور Goncowrt Brothers

مسئولين عن المجازر التي تلت كوميون The Commune of لأنهم لم يكتبوا سطرا واحدا ليمنعوا ذلك . وفي ١٩٤٧ في ما الأدب What is the literature أضاف أن " وظيفة الكاتب ألا يدع إنسانا يجهل العالم أو يدعى السذاجة " (٩٥).

إن " سارتر " – في فهمه لهدف ووظيفة الكاتب – إنما يتفق مع أكثر الاتجاهات الماركسية بتدا عن الميكانيكية ، وفهما لروح الماركسية ، تلك التي ترى له – أن الكاتب حر وملتزم في آن – بحكم وضعه الطبقي – وأن هدفه هو هز العالم بعنف ، وتغييره وتغيير الواقع الاجتماعي للإنسان ، عن طريق إيقاظ وعيه وتعميق الشعور بالفوارق الطبقية وفضح الرؤى التي تطمس هذه الفوارق ، ولكنه يختلف مع بعض الماركسيين الذين رأوا أن وظيفة الكاتب هي تنفيذ تعليمان الحزب السياسية ، ووضع الأدب والفن في ذيل السياسة ، – كما رأى الزدانوفيون – حيث اعتبروا أن " الرفيق ستالين قد عين الكتاب مهندسين للنفس البشرية "(٩٦) جاعلين الفن والأدب في خدمة الفردية التي تمخضت عنها البيروقراطية والتي كانت نتيجتها الانحطاط بالأدب والفن .

(٧) الكاتب والجمهور :

إن أحد الدواعي الأساسية للكتابة ، والخلق الفني – فيما يرى " سارتر " – " تتمثل حقا في حاجتنا إلى الشعور بأننا ضروريين بالإضافة إلى العالم "(٩٧) ، وإذا كان الكاتب حين يشرع في الكتابة يحس بضرورته بالنسبة لهذا العالم ، فما هو الكاتب إذن في رأي سارتر ؟

يقول " سارتر " في كتابه – ما الأدب – " حينما حاولت في مقال آخر أن أحدد حال اليهودي ، لم أجد غير هذه العبارة " اليهودي إنسان ينظر إليه الآخرون على أنه يهودي فمفروض عليه أن

يختار لنفسه على أساس ما حدده الآخرون له من موقف ، لأن من بين صفاتنا ما مصدره الوحيد أحكام الآخرين علينا ، والأمر في حال الكاتب أكثر تعقيدا ، لأنه ليس هناك إنسان مضطر لاختيار مهنة الكتابة لنفسه ، وإذن فالحرية هي الأصل فيها ، فأنا أولاً مؤلف بمقتضى مشروعي الحر في الكتابة ، ولكن لا يلبث أن يتبع ذلك أن أصير إنسانا ينظر إليه الآخرون على أنه كاتب ، أي عليه أن يستجيب إلى بعض المطالب ، فقد قلده الآخرون – أراد أو كره – وظيفة اجتماعية ، ومهما يكن الدور الذي يلعبه عليه أن يقوم به كما يتمثله الآخرون "[٩٨].

إن هذا يعني أن الآخرين يلعبون الدور الأساسي في تقليد الكاتب مهمنه ، أي أن القراء " الجمهور " هم أصحاب اليد الطولى في هذا الأمر ، ولكن اليس تفسير عمل الكاتب وإعطائه هويته بالرجوع إلى الجمهور يوقعنا في مغالطة ؟

لقد قطن " سارتر " إلى ذلك ، ورأى أن " الجمهور يهيب بالكاتب أن يضع أسئلة يوجهها إلى حريته ، والبيئة قوة دافعة إلى الخلف[٩٩]، ولكن الجمهور على النقيض انتظار ، وفراغ يملأ . وتطلع ، فيما لهذه الكلمات من معاني حقيقية ومجازية ، وبعبارة أوجز ، الجمهور هو الطرف الآخر[١٠٠].

إن أهمية القارئ بالنسبة لـ " سارتر " توضع في مركز الصدارة في نظريته عن الأدب ، فهو – أي القارئ – ليس فقط الذي يعطى الكاتب هويته ككاتب ، وإنما أيضا " يجب أن يكون خالقا للرواية ، فالأهمية كامنة في قراءة القارئ للرواية بشكل دقيق ، ثم (تسليفها) عواطفه وشموله في عمل عقائدي مدعم في العمل نفسه "[١٠١]، والكاتب أيضا توجد بينه وبين قرانه عملية جدلية

، تأثير وتأثر ، فالجمهور يعطى الكاتب هويته ، والكاتب Writer وهو إذ يتوجه لقرائه إنما يحدد جمهوره على أساس نوعية ما يكتب ، ومفهوم ما يدخله في أدبه .. ومن هنا يتم عند " سارتر " التوحيد بين الموضوع والجمهور"[١٠٢] وذلك لأن موضوع الأدب عند سارتر إنما يقوم على أساس الإنسان في العالم ، وبذلك الجمهور – يصبح موضوعا في نفس الوقت .

فالعمل الأدبى إن لم يكن موجها إلى الآخرين – إلى الجمهور – فإنه بذلك يكون مجرد كلمات لا طائل من ورائها ، والقارئ شرط ضروري لوجود الكاتب وعملية الكتابة نفسها ، " فليس صحيحا أن يكتب الإنسان لنفسه ، وإلا كان ذلك أروع فشل ، وإذا شرع المرء في تسجيل عواطف نفسه فمبلغ جهده ، أن يستديم هده العواطف في نفسه واهية ضعيفة فليس النشاط الفنى الخالق إلا لحظة تجريدية مبتورة بالنسبة للعمل الفني "[١٠٣] وعملية الكتابة تتطلب عملية القراءة – على حد قول " سارتر " والعمل الأدبى دعوة من الكاتب إلى القارئ ، من حرية الكاتب إلى – حرية القارئ ، ولكن إذا سأل سائل وإلام تلك الدعوة من الكاتب ؟ فالإجابة ميسورة بما أن لا سبيل إلى العثور في الموضوع الأدبي على السبب الكافي لظهوره في هذا المجال الفني ، لا في نفس الكاتب " إذ ليس فيه سوى أنواع من التوجيه إدراك ولا في تفكير الكاتب ، إذ أن ذاتية الكاتب التي لا يستطيع أن يتجاوزها وحدودها ليست مبررا للخروج منها إلى (الموضوعية) ، إذن ظهور العمل الفني حدث جديد لا سبيل إلى شرحه بالأفكار الذاتية السابقة عليه ، وحيث أن الخلق الموجه بدايه مطلقة ، إذن هو من ثمرات حرية القارئ في أصفى ما تحمل هذه الحرية من معنى . وبذا تكون الكتابة دعوة موجهة من الكاتب إلى حرية القارئ لتكون عونا للكاتب على إنتاج عمله "[١٠٤]، ويجب أن نفرق بين الدعوة التي تتوجه بها الكتابة أو الكاتب إلى حرية الجمهور (أو الإنسان)

وبين ما تقوم به الآلات التي تخدم هذه الحرية ، فالكتاب لا يخدم الحرية ، ولكنه يستثيرها للعمل ويفجر طاقاتها الكامنة فيها ، وهنا يتم التكامل بين الكاتب والقارئ .

والعمل الفنى لا وجود له إلا حين النظر إليه ، عكس ما رآه كانت Kant من أن " العمل الفنى يوجد أولاً ثم ينظر إليه "[١٠٥] فوجود الجمهور عنصر جوهرى وأولى في وجود العمل الفني ، ونحن نلاحظ أن " سارتر " حين يتحدث عن الكاتب فإنما يتحدث دائما عن " الناثر " ويترك أمر الشعر ، فهو يفرق بين الشعر والفنون من جهة وبين النثر من جهة أخرى من حيث وظيفتها الاجتماعية ، وقد أناط بالنائر كل الوظيفة وأعفى منها الشعر والفنون الأخرى ، وبذلك فهو يرى أن دور القارئ في الشعر " دور كشاف ، إنني أرى أن المشروع الشعري لا يفترض التواصل بالدرجة ذاتها وأن القارئ في ميدان الشعر هو في الجوهر والأساس ، شاهدي كيما يجعلني أعوم وأنبجس من بين تلك المعاني "[١٠٦].

ويرى أن " في الشعر نرجسية عميقة ، لكن الطريق إليها بالطبع الآخر . أما في النثر على العكس ، فهناك نرجسية لكن تتسلط عليها الحاجة إلى التواصل .

إنها نرجسية على درجة أعلى من التوسط ، أي متجاوزة باتجاه اللقاء مع الآخر الذي ستولد لديه بالأصل نرجسية "[١٠٧] .

إن القارئ الذي يتوجه إليه " سارتر " إذن والذي يشغل نفسه به هو فاري النثر ، لا قارئ الشعر ، السلبي الذي لا يعتد بوجوده .

وهذا الجمهور الذي يتوجه إليه الكاتب ، في عصرنا الحديث ، ينقسم إلى جمهور فعلى هو الجمهور الذي يقرأ الكاتب ويوجهه ، وجمهور إمكاني ، يمكن أن يقرأ أو يؤثر . ويتساءل " سارتر " بهذا الصدد " أي صنوف الناس التي لا تقرؤنا يمكن أن تقرؤنا " ؟

ويقسم الناس إلى منتمين إلى " مذهب الفكر المسيحي " ، أو إلى مذهب " ستالين " الفكري على أساس الحزب الذي اتخذوه لهم حزبا ، وآخرون منهم مترددون ، وهؤلاء هم الدين يجب أن نتوصل إليهم وطالما كتب عن البرجوازية الصغيرة المخدوعة دائما ، السريعة بضلالها إلى اتباع دعاة الاضطراب من الفاشيين ولا أعتقد أن الكتاب قد كتبوا غالبا من أجلها[١٠٨] سوى منشورات الدعاية ، على أنه يمكن الوصول إليها من حلال بعض عناصرها ، وهناك أيضا من هم أبعد منالا ، ومن الصعب علينا تمييزهم ، وأصعب منه أن نؤثر فيهم ، وهم هذه الشراذم الشعبية التي لم تنضم إلى ال شيوعية ، أو التي تنفصل عنها وتستهدف لخطر الوقوع في عدم الاكتراث ، استسلاما منها ، أو في سخط لا تتضح صورته ، ولا شئ فيما عدا ذلك : الفلاحون قلما

يقرءون – على أنهم يقرءون أكثر قليلا مما كانوا عام ١٩١٤ – وأما طبقة العمال التي خلف الرتاج "[١٠٩] .

إن الجمهور الإمكاني إذن ليس في الفلاحين الذين لا يقرءون ، ولا في العمال الذين استولى عليهم الحزب الشيوعي الستاليني ، ولكنه – فيما يرى " سارتر " في البرجوازية الصغيرة والتي لم يكتب أحد من أجلها ، وإنما كتبوا لاصطيادها . ونحن نرى أن " سارتر " يواجه الحزب الشيوعي الستاليني النزعة بصراحة حين يقرن بينه وبين البرجوازية ، ويرى أن الاختيار يصبح محالاً حين

يكون علينا أن نختار بين الحزب الشيوعي ، وبين البرجوازية " إنه ليس لنا الحق في أن تكتب من أجل طبقة الاضطهاد وحدها ، ولا أن نتضامن مع حزب يطلب منا أن نصدر أعمالنا عن ضمير مدخول وسوء نية "[١١٠] .

فالحزب الشيوعي الذي أقام سورا حديديا حول الطبقة العاملة – كما يرى " سارتر " يمنع الكتاب من الوصول إليها إلا من خلاله ، وهو الذي يريد أن يحطم حرية الكاتب ويحد من طاقاته الإبداعية ، وبذا يكون الاختيار مرا أو محالاً بين البرجوازية طبقة الاضطهاد ، وبين الحزب بسوره الحديدي . وبذلك تتحول وضعية الكتاب – أمثال " سارتر " إلى برجوازيين في قطيعة مع طبقتهم ، وباقين على التقاليد البرجوازية في نفس الوقت ، يفصلهم عن العمال ستار حديدى ، ولكنهم متخلصون من الارستقراطية . إن الكتاب لا يخدمون بذلك أحدا وهم معلقون في الهواء[١١١].

والجدير بالذكر هنا في دعوة " سارتر " ، هو التوجه للكتابة (من أجل) البرجوازية الصغيرة ، فقد كان معروفا أن هناك كتابا – رغم انتمائهم إلى البرجوازية أو إلى الفكر الثوري – كتبوا كبرجوازيين صغار ، بمعنى كانت في كتاباتهم – على حد تعبير الماركسية – اتجاهات برجوازية صغيرة (أي تحبد الملكية ، وتنأى عن الحسم الثورى ، وتقع في التردد ، والتلقائية .. إلخ) ، ولكن أن يكتب الكتاب (من أجل البرجوازية الصغيرة – تلك الطبقة – ولا طبقة ، على حد تعبير " ماركس ") المعلقة بين البرجوازية الكبيرة المسيطرة والمالكة لأدوات الإنتاج ، وبين البروليتاريا الطبقة الثورية ، البرجوازية الصغيرة التي لا مستقبل لها ، ولا يمكن أن تكون أساسا لسلطة ، مضافا إلى ذلك كل ردود " كارل ماركس " على " بردون " – منظر البرجوازية الصغيرة في رأيه – في كتابه " بؤس الفلسفة " ، أن يكتب من أجل هذه (البرجوازية الصغيرة) ذلك هو الجديد

والطريف الذي دعا إليه " سارتر " وهو في نفس الوقت الذي عرضه إلى انتقادات عنيفة من " الماركسيين الأرثوذكسيين – أو المدرسيين – على حد تعبير سارتر " داخل الحزب الشيوعي الفرنسي أو في أحزاب شيوعية أخرى ، ووصفوه يانه (مفكر برجوازي صغير) وبأن " وجوديته " أيديولوجية برجوازية صغيرة – بكل ما تحمل الماركسية من تاريخ لهذه الكلمة ومعنى – وذلك على سبيل التهكم .

ولعل في خطاب " ماوتسي تونج " في مؤتمر ١٩٤٣ – والذي سبق ما كتبه " سارتر " بعدة سنوات – ردا جازما – حيث قال :

" إن أدينا وقتنا هما للمجاميع الأربعة من الناس التي تكون الجماهير العريضة ، ومن بينها جميعا ينفرد بالأهمية الأولى العمال والفلاحون والجنود ، وقد يكون للبرجوازية الصغيرة مستوى ثقافي أعلى من الآخرين ، ولكنها أضعف المجاميع في العدد والأساس الثوري ، ولهذا فإن أدينا وفننا الثوريين يوجهان أولا إلى العمال والفلاحين والجنود وبالدرجة الثانية فقط للبرجوازية الصغيرة ، وعكس ذلك غير صحيح[١١٢].

وهنا يضع " ماوتسي تونج " – على عكس " سارتر " – العمال أولا لأن هؤلاء العمال إما أنهم ينتظمون في الحزب الشيوعي ، أو هم الطبقة التي يمثلها الحزب– على الأقل – ثم الفلاحين ، وهذه الطبقة – رغم أن الماركسية رأت أنها غير ثورية ، إلا أنها تعتبر حليفا للثوريين ، وبذلك يرى " ماوتسي تونج " أنها أساسية ، وهو يهدف ها إلى نقل الوعى إليها ، عكس ما يريده " سارتر " فهي طبقة (غير قارئة) وبالتالي غير مؤثرة في الكاتب أما البرجوازية الصغيرة فهي

ليست على تلك الدرجة من الأهمية بالنسبة لـ " ماوتسي تونج " بل هي في آخر درجات الاهتمام ، وهو يركز على أن الأدب والفن " يخلقان لشعب ، ويجب أن ينتفع بهما الشعب"[١١٣] بل ويرى أنه لابد من الكتابة وفق مستويات الشعب ، وبدءا من وعيهم ، وهو عكس " سارتر " الذي يرفض الهبوط بمستوى الأدب وإلا كان الكاتب أشبه بمن يرمون أنفسهم في الماء خشية أن يبتلوا من المطر[١١٤]، بينما يرى " ماوتسي تونج " أن الأدب خادم للشعب ، ويرى ضرورة مخاطبة الكتاب للمستويات الدنيا من الشعب وخدمة العمال والفلاحين[١١٥] (ولكن إذا كان "ماو" قد رأى ذلك – فإن " ارنست فيشر " المفكر الماركسي أيضا – يرى غير ذلك فليست وظيفة الفن أن يدخل الأبواب المفتوحة ، بل أن يفتح الأبواب المغلقة[١١٦]، وليس مطلوبا مخاطبة العفوية لدى القارئ أو المتذوق وإنما تنو يره ، وتغييره ، ولا يمكن القضاء بمرسوم على أسباب التقهقر والعجز ، وإنما يجب أن يتصدى الفن الاشتراكي لمهمة البناء ، وإعادة وحدة الإنسان والقضاء على أعراض الغربة التي يعاني منها ، ويتفق – " فيشر " مع " سارتر " حين يقول : " وليس من العسير أن نفهم لماذا يتشبث كثير من الفنانين الاشتراكيين بالأساليب القديمة خلال فترات التحول الصعبة إذ أن المجتمع الاشتراكي نفسه ، وهو الذي يتمثل جوهره في الحيرة يحتاج قدرا من الاتجاهات المحافظة وذلك على الأقل حتى يصلب شود الاتجاهات الجديدة في الكفاح ضد الاتجاهات المحافظة غير أن الفنانين الأصلاء

هم الذين يخلقون الأساليب الجديدة الفنانون أمثال " مایاكوفسكي " و " ازنشتين " و " برخت " و " ايزلر " ، وهؤلاء هم الذين سيعيش إنتاجهم في المستقبل"[١١٧] .

تعقيب

لقد كان موضوع (العلاقة بين الفن والأدب ، وبين المجتمع والجمهور) موضوع جدل بين " سارتر " والماركسيين في العديد من النقاط ، وإذا كنا قد فصلنا ذلك خلال هذا الفصل – فإننا نود أن نؤكد على بعض الملاحظات التي استخلصناها من ثنايا المناقشة :

اولا – لقد لاحظنا أن الماركسيين تتعدد آراؤهم بعدد أشخاصهم ، وتختلف بطبيعة اقترابهم أو ابتعادهم من (الستالينية – والزدانوفية) والاتجاهات الرسمية للأحزاب ، أو مسئولياتهم السياسية ، وقد كان الماركسيون السوفيت وممثلوا الأحزاب الرسمية (الحزب الشيوعي الفرنسي – الصيني " ماو ") يتخدون الموقف الميكانيكي أو المحافظ – على حد قول " سارتر " ، و " فيشر " أيضاء بينما " جارودي " المفصول من الحزب ، والماركسي " ارنست فيشر " و " بريخت " وجميعهم تعرضوا لانتقادات من الماركسيين الرسميين كانوا يتخذون مواقف أكثر ديناميكية ، وأرحب في فهمها لروح العصر ، وقد كاد يكون " سارتر " متفقا إلى أبعد حد مع هذه الآ راء في إطارها العام .

ثانيا – إننا نرى أن " سارتر " لا يفرط في " الحرية " .. حتى أنه يجعل الكاتب مرادفا لها – وهو بذلك يصطدم مع البرجوازية تارة – ومع الحزب الشيوعي والماركسيين المدرسيين بفهمهم المغلوط لها والمحافظ تارة أخرى ، ولكنه يلتقى مع الفهم الواعي لدى عدد من الماركسيين خارج الاتحاد السوفيتي او من الرواد الأوائل الماركسية على سبيل المثال " بليخانوف " ، ومؤسس الماركية " ماركس ".

وثالثًا – رغم أن عددا من الماركسيين " ماوتسي تونج " – على سبيل المثال " وآفات سيف " و " متشنكو " من السوفيت يجعلون الأدب خادما للشعب والحزب – ويصلون إلى القول بتبسيط الأدب (أو بمعنى اصح هبوطه) ليلائم الجمهور فإن " سارتر " يرفض هذا المفهوم ، ويؤكد على طليعية الأدب ، وجذبه للجمهور وعدم خضوعه للعفوية والتلقائية التي تصل به إلى التسليح والهبوط .

ورابعًا – فإن " سارتر " الذي يرفض البرجوازية – لم ينا عن أن يكون منها – باعترافه – و " سارتر " الذي يقف مع التغيير الاجتماعي والثورة وطليعية الأدب ، لم يفلت على من إدانة الماركسيين المدرسيين والرسميين ، وبذلك كان وضعه معلقا حد تعبيره – بين البرجوازية التي يرفضها وهو منها ، وبين العمال الدين يرغب في مخاطبتهم ، ولكن السور الحديدي الذي سيجه الحزب الشيوعي حول هذه الطبقة يمنعه من الوصول إليها . وبذلك اندفع إلى – ما يمكن أن تطلق عليه الطريق البديل – أو ما أسمته " إيريس موردخ " الطريق الثالث – وهو الاتجاه إلى البرجوازية الصغيرة – للكتابة من أجلها – وقد جرت عليه هذه الكلمات – الكثير من انتقادات الماركسيين .

هذا هو إذن موقف " سارتر " الشائك ، والذي يتداخل مع البرجوازية – والبروليتاريا – والبرجوازية الصغيرة – أو هو الموقف الحائر على حد قوله بين الحزب الشيوعي الستاليني ، وبين المذهب المسيحى[١١٨] ، والاختيار هنا مر ، وقد سجل " سارتر " في كتاباته طبيعة هذا التناقض الحاد.

هوامش الفصل الثاني

1- Plekhanov , G .: Art and Social Life , Translated by : A. Fineberg , Progress Publishers , Moscow2nd Printing , 1974 , P. 4 .

٢- إبراهيم ، زكريا : الفنان والإنسان ، مكتبة غريب ، القاهرة ، ١٩٧٣ ، ص ١٠.

٣- المصدر السابق ، ص ١٤.

٤- المصدر السابق ، ص ١٠ .

٥- فنكلشتين ، سيدني : الواقعية في الفن ، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد ، مراجعة ، يحمى هويدي ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٧١ ، ص ١٤ .

٦- بليخانوف ج .: قضايا أساسية في الماركسية ، عن بليخانوف : الفن والتصور المادي للتاريخ ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار العودة ، بيروت ، ص ٤٥ .

٧- المصدر السابق ، نفس الصفحة .

٨- بليخانوف ج .: تطور النظرة الواحدية للتاريخ ، ترجمة محمد مستجير مصطفي ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ، ١٩٦٩ ، ص ١٧٦ . ٩-

9-Guyau , G.M : L'Art au Pointde vue Sociologique , Aclan , onzième edition , Paris , 1920 , PP . 3-21

عن : إبراهيم ، زكريا : مشكلات فلسفية (٣) مشكلة الفن ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٧٦ ، ص ١٢٨.

١٠- جويو ، ج.م : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ترجمة : سامي الدروبي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، بدون تاريخ ، ص ٩٢.

١١- تليمة ، عبد المنعم : مقدمة في نظرية الأدب ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٢ ، ص ١٢٣.

١٢ - جارودي ، روجيه : واقعية بلا ضفاف ، ترجمة حليم طوسون ، مراجعة فؤاد حداد ، تقديم لويس آراجون ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٨ م ، ص ١٩ .

١٣- من الجدير بالذكر أن سارتر يفرق بين النثر ، وبين الشعر ، والفنون الأخرى ، وسور نناقش هذا في الفصل القادم .

١٤- سارتر ، جان بول : دفاع عن المثقفين ، ترجمة جورج طرابيشي ، الطبعة الأولى ، الطبعة الأولى ، بيروت ، ١٩٧٣ ، ص ٧٩.

١٥- سارتر ، ج.ب : ما الأدب ، ترجمة ، محمد غنيمي هلال ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة مايو ١٩٧١ ، ص٢٢.

١٦- لوكاتش ، ج .: معنى الواقعية المعاصرة ، ترجمة : أمين العيوطي ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧١ ، ص ٩٧.

١٧- سارتر ، ج.ب : ما الأدب ، مصدر سابق ، ص ص ٦٦ ، ٦٧ ، ٦٨ ، ٧١.

١٨- ماركس ، كارل : مقدمة في نقد الاقتصاد السياسي من كتاب مساهمة في نقد الاقتصاد السياسي ص ٢٦٧ عن جان فيرفيل : الأدب والفن في الاشتراكية ، ترجمة ، عبد المنعم الحفني ، مكتبة مدبولي ، والكتاب نشر تحت عنوان (كارل ماركس – الأدب والفن في الاشتراكية) ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص ٦٧. ١٩

١٩- فيريفيل ، ج .: الأدب والفن في ضوء الواقعية ، ترجمة محمد مفيد الشوباشى ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، بدون تاريخ ، ص٦٦.

٢٠- ماركس ، إنجلز : الأيديولوجية الألمانية ، الأعمال ، المجموعة الفرنسية ، ص ١٧ ، عن جان فيريفيل ، الأدب والفن في الاشتراكية ، ترجمة : عبد المنعم الحفنى ، مصدر سابق ، ص ٥٩.

٢١- ماركس ، كارل ؛ إنجلز ، ف .: الأعمال المختارة ، المجلد الأول ، موسكو ١٩٠٥، ص ٢٧٢ ، عن ج . بليخانوف ، تطور النظرة الواحدية للتاريخ ، مصدر سابق ، ص ١٦٠.

22- Avanasyev , V .: Marxist Philosophy , Translated by : Leo Lempert Progress Publishers , Moscow , 348 ed . , 1968 , p . 197 .

23 - Ibid : P . 197.

٢٤- فيريفيل ، ج .: الأدب والفن في الاشتراكية : ترجمة عبد المنعم الحفني ، مصدر سابق ، ص ٦٧.

٢٥- إنجلز ، ف .: رسالة إلى " جوزيف بلوخ " ، ٢١ سبتمبر ١٩٨٠ ، عن ج . بليخانوف ، الفن والتصور المادي للتاريخ ، مصدر سابق ، ص ٢٤ .

٢٦- راجع ، لوفاقر ، هنري : في علم الجمال ، ترجمة محمد عياني، بيروت ، ١٩٥٤ ، ص ٥٤ .

27-Avanasyev , V .: Op . cit ; P. 199 .

28- Ibid .: P. 199

٢٩- لوفافر ، هنري : في علم الجمال ، مصدر سابق ، ص ص ٤٣ ، ٤٤

٣٠- راجع : فيرقيل ، ج .: الأدب والفن في الاشتراكية ، ترجمة عبد المنعم الحفنى ، مصدر سابق ، ص ٦١.

٣١- تليمة ، عبد المنعيم : مقدمة في نظرية الأدب ، مصدر سابق ، ص ١٦٤.

٣٢- بوليتزر ، ج .: المادية والمثالية في الفلسفة ، ترجمة وتعليق إسماعيل المهدوي ، مطابع دار الكاتب العربي بمصر ، ١٩٥٧ ، ص ١٤٩.

٣٣- بليخانوف ج .: تطور النظرة الواحدية للتاريخ ، مصدر سابق ، ص ٢٠٣.

٣٤- ستالين ، ج .: المادية الديالكتيكية والمادية التاريخية ، دار دمشق للطباعة والنشر (دمشق) ، دار ابن سينا (بيروت) ، بدون تاريخ ، ص ٦١ .

٣٥- المصدر السابق ، ص ٦١ . ٣٦

٣٦- بليخانوف ج : تطور النظرة الواحدية للتاريخ ، مصدر سابق ، ص ١٥٣ .

٣٧- فيريقيل ، ج .: الأدب والفن في ضوء الواقعية ، ترجمة محمد مفيد الشوباشي ، مصدر سابق ، ص ٦١ .

٣٨- لوفافر ، هنري : في علم الجمال ، مصدر سابق ، ص ١٠٠.

٣٩- فيريقيل : ج .: الأدب والفن في ضوء الواقعية ، مصدر سابق ، ص ٦٨ .

٤٠- إنجلز ، ف .: رسائل – في " دراسات فلسفية " ، المنشورات الاجتماعية ، ١٩٥١ ، باريس ، ص ١٣٣ ، عن " هنري لوفافر " ، في علم الجمال ، مصدر سابق ، ص ٥٢ .

٤١- إنجلز ، ف .: قول أورده جدانوف في مؤلفه " عن الأدب والفلسفة والموسيقى " راجع أيضا فوجيرون " مجلة Art de France ص ٢٧ – ٢٨) ، ص ٦٤ ، عن " هنري لوفافر " ، مصدر سابق ، ص ٥٣ .

42 - Marx , Engles : Sur La Litterature et L'art , Paris , 1954

عن : فضل ، صلاح : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ، ١٩٧٨ ، ص ٦٨ .

٤٣- بليخانوف ، ج .: الفن والتصور المادي للتاريخ ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار العودة ، بيروت ، ص ٨٦ .

44- Tain , E .: Philosophie d'art Paris , 1893 , p . 10

عن : بليخانوف ، ج .: الفن والتصور المادي للتاريخ مصدر سابق ، ص ٨٦ .

45- Avanasyev V .: Marxist Philosophy Op . cit . , P.349 . 46- Plekhanov , G .: Art and Social life , trad . By A. Fineberg , Progress . Publishers . , Moscov 24 Printing , 1964 , P. 349.

٤٧- ماركس ، كارل : مقدمة مساهمة في نقد الاقتصاد السياسي ، عن جوزيف ستالين : المادية الديالكتيكية ، المادية التاريخية ، مصدر سابق ، ص ١٠٦ .

48- Grovese & Moore : An Introduction To Sociology , N.Y. 1941 , PP . 345 , 369

عن : عزت ، عبد ا لعزيز : الفن وعلم الاجتماع الجمالي ، مطبعة كوستا تسوماس وشركاه القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٩٤٨ ، ص ٣٢ .

49- Durkheim , E : De la division dutravil Locial , Paris 1902 , P. 448 & Groose : the beginning of the art New York , 1864 , P.51

ن : عزت ، عبد العزيز : مصدر سابق ، ص ٣٦ .

٥٠- سارتر ، ج ، ب .: حديث مع مجلة New Lefty " اليسار الجديد " أعيد نشره في " لونوفيل أوبسرفاتور " ٢٦ كانون الثاني ١٩٧٠ ، عن " جان بول سارتر " ، دفاع عن المثقفين ، ترجمة جورج طرابيشي ، مصدر سابق ، ص ٢٧٥ .

٥١- سارتر ، ج.ب : ما هو الأدب ، مصدر سابق ، ص ص ١٣٢ ، ١٣٣ . ٥٢

52- Plekhanov , G : Art and Social Life , Op . cit . , P. 18 .

٥٣- ماوتسي تونج : مشاكل الأدب والفن ، ترجمة كمال عبد الحليم ، دار الفكر ، القاهرة ، فبراير ١٩٥٦ ، ص ٥٥ .

مترجم عن طبعة دار الشعب للنشر ، بومباي ، الهند ، نص محاضرة في مؤتمر Conference لمناقشة الأدب والفن من أجل التحرر الوطني في الصين (٢ مايو ١٩٤٢ – ٢٣ مايو ١٩٤٢) في بنيان .

٥٤- سارتر ، ج.ب .: (الأدب الملتزم) ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الآداب ، بيروت ، الطبعة الأولى ، فبراير ١٩٦٥ ، ص ٤٤ ، ٤٥ .

55- Thody , P .: Jean Paul Sartre , A Literaure and Political Study , Hamish Hamiton 18 Published London 1964 , P. 165 .-

٥٦- فيشر ، إرنست : ضرورة الفن ، ترجمة أسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٧١ ، ص ٦٦ .

٥٧- يقصد " رينيه ليبوفيز " والذي يقدم دراسة لكتابه (الفنان ووعيه) الصادر في باريس ١٩٥٠ .

٥٨- سارتر ، جان بول : من مقال بعنوان " الفنان ووعيه " وهو نقد للكتاب المذكور في الملاحظة السابقة عن جمهورية الصمت ، سلسلة مواقف جـ٣ ، (طبعة دار الآداب) ، بيروت ١٩٦٥ ، ص ١٦.

٥٩- فيشر ، ارنست ضرورة الفن ، مصدر سابق ، ص ٦٢ .

٦٠- سارتر ، جان بول : ما الأدب ، مصدر سابق ، ص ص ١٣١ ، ١٣٢ .

٦١- المصدر السابق ، ص ١٣٨. ٦٢

٦٢- فيشر ، ارنست : ضرورة الفن ، مصدر سابق ، ص ٦٨ .

٦٣- كرانستون ، موريس : سارتر بين الفلسفة والأدب ، مصدر سابق ، ص ٤٣ .

64- Plekhanov , G .: Art and Social Life , Op . cit . , P. 43

٦٥- ديفوار ، سيمون : واقع الفكر اليميني ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٦٣ ، ص ١٢٥ . ٦٦

٦٦- سارتر ، ج.ب .: ما الأدب ، مصدر سابق ، ص ١٣٤ . ٦٧

67- Plekhanov , G .: Art and Social Life , Op . cit . , p . 80 68- Avanasyev V .: Marxist Philosophy , Op . cit . , P. 349 69- Ibid . , P. 350 .

٧٠- فيريفيل ، ج .: الأدب والفن في ضوء الواقعية ، ترجمة محمد مفيد الشوباشي ، مصدر سابق ، ص ١٧٦ .

٧١- عن : فضل ، صلاح : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ، مصدر سابق ، ص ٨٢ .

٧٢- سارتر ، ج.ب : مواقف (٣) جمهورية الصمت ، (نشر دار الآداب الطبعة العربية) ، مصدر سابق ، ص ٩٦ .

٧٣- جارودي ، روجيه : واقعية بلا ضفاف ، مصدر سابق ، ص ص ١٠٠ ، ١٠١ .

٧٤- موردخ ، إيريس : سارتر المفكر العقلي الرومانسي ، مصدر سابق ، ص ٣٠ .

٧٥- سارتر ، ج.ب .: جمهورية الصمت – مصدر سابق – ص ١٠٢ . ٧٦- راجع الفصل الرابع من هذا الكتاب .

٧٧ – البيريس ، ر.م .: سارتر والوجودية ، ترجمة ، سهيل إدريس ، تقديم د . عبد الله عبد الدايم ، دار العلم للملايين ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٥٤ ، ص ١٥٦ .

٧٨- موردخ ، إيريس : سارتر المفكر العقلي الرومانسي ، مصدر سابق ، ص ٨٦ .

٧٩- عن : فضل ، صلاح : الواقعية ومنهج الإبداع الأدبي ، مصدر سابق ، ص ٩٦ .

٨٠- الحفني ، عبد المنعم : جان بول سارتر ، الحياة ، الفلسفة ، الأدب ، دار الفكر ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٩٦٣ ، ص ٢٩ .

81- Thody , Philip : Jean Paul Sartre , Literary and Political Study , Op . cit . , P. 163 .

٨٢- سارتر : ما الأدب ، مصدر سابق ، ص ١٩ .

٨٣- سارتر : مقدمة الأزمنة الحديثة ، (الأدب الملتزم) مصدر سابق ، ص ١٢

٨٤- المصدر السابق ، ص ١٢ .

(X) Domiskusstv No. 1 , Pertograd , 1921 , P. 44 .

(XX) Bely , A. " Omalonkom Choleveke cheeveke velikem " (The small man and the great man) Zapiski Mechtateie No.5 , Petrograd , 1922 , P. 121 , see : Foot Note (85) .

85- Metchenko , A .: The Basic Priniciples of Soveit Literature tr . by : Keta Cook in Problems of Modern Aesthetics , Collection of articles , Progress Publishers , Moscow , 1 printing , 1969 , p . 22 .

86- Ibid .: P. 28

٨٧- عن موردخ ، إيريس ، سارتر المكر الفلكي الرومانسي ، ص ٢٦ .

88-Thody , P .: Jean Paul Sartre , Literary and Political Study , Op . cit . , PP . 163 , 164 .

٨٩- سارتر ، ج.ب .: دفاع عن المثقفين ، مصدر سابق ، ص ٨١ .

٩٠- ففي نظر أميل دوركيم ، كما في نظر " جروس " ، يخلق الفن من نظارته والمعجبين به وحدة اجتماعية متماسكة ، فهو وسيلة لخلق التضامن بين الناس في الهيئات والمجتمعات ، راجع عزت ، عبد العزيز : الفن وعلم الاجتماعي الجمالي مطبعه كوستاوماس وشركاه ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٩٤٨ ، ص ٣٦ .

٩١- فيشر ، إرنست : ضرورة الفن ، مصدر سابق ، ص ١١ .

٩٢- المصدر السابق ، ص ١٢ .

٩٣ – المصدر السابق ، ص ١٧ .

٩٤- المصدر السابق ، ص ١٧ . ٩٥

95-Thody , P .: Jean Paul Sartre , Op . cit . , P. 163

٩٦- مقتطف من بيان المؤتمر الأول للكتاب السوفيت ١٩٣٤ ، على لسان " زدانوف " عن " فضل ، صلاح : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ، مصدر سابق ، ص ٨٣ " .

٩٧- سارتر ، ج.ب .: ما الأدب ، مصدر سابق ، ص ٤٥ .

٩٨- المصدر السابق ، ص ٩٤ .

٩٩- (يشير هنا إلى وجهة نظره تين ١٠٠- المصدر السابق ، ص ٩١ .

١٠١- موردخ ، إيريس : سارتر المفكر العقلي الرومانسي ، مصدر سابق ، ص ٦٨ .

١٠٢- مجاهد ، مجاهد عبد المنعم : علم الجمال في الفلسفة المعاصرة ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص ١٠٨ .

١٠٣ - سارتر : ما الأدب ، مصدر سابق ، ص ٥٠ .

١٠٤- سارتر : المصدر السابق ، ص ٥٥ ، ٥٦ .

١٠٥- المصدر السابق ، ص ٥٨ .

١٠٦- سارتر : من حديث لمجلة " علم الجمال " مقابلة أجراء ١٩٦٥ ، عن كتاب سارتر : " دفاع عن المثقفين " ، مصدر سابق ، ص ٢٣٣

١٠٧ – المصدر السابق ، نفس الصفحة .

١٠٨– ملاحظة لسارتر ، استثنى محاولة " بريفو " ومعاصريه المخففة ، ما الأدب ؟، مصدر سابق ، ص ٣٤٩ .

١٠٩– سارتر ، ما الأدب ، مصدر سابق ، ص ١٨ كتابه (فلسفة الفن) . ١١٠ – المصدر السابق ، ص ٢٩٦ .

١١١– المصدر السابق ، ص ص ٢٩٦ ، ٢٩٧.

١١٢– ماوتسي تونج : مشاكل الأدب والفن ، مصدر سابق ، ص ٢٣ .

١١٣– المصدر السابق ، ص ٣٦ .

١١٤– سارتر : ما الأدب ، مصدر سابق ، ص ٢٩٩ .

١١٥– ماوتسي تونج : مصدر سابق ، ص ٣٦ .

١١٦– فيشر ، ارنست : ضرورة الفن ، مصدر سابق ، ص ٢٧٦ .

١١٧– المصدر السابق ، ص ٢٧٨ .

١١٨– نعني به كما يرى سارتر المذهب المسيحى الممثل للبرجوازية ، فمما هو جدير بالذكر أن لسارتر قطيعة مع المسيحية بحكم فلسفته الإلحادية .

الفصل الثالث

مشكلة الإلتزام

ويشمل :

أولا – سارتر والالتزام

(١) الشعر والفنون والالتزام .

أ– الفرق بين الشعر والنثر .

ب– عدم التزام الشعر والفنون المختلفة ، عدا النثر .

(٢) الكاتب والالتزام .

أ– معنى التزام .

ب– معيار الالتزام .

جـ – نقد الاتجاهات غير الملتزمة .

ثانيا – الماركسية والالتزام :

(أ) معنى ومعيار الالتزام .

(ب) الالتزام والشعر .

(ج) نقد الاتجاهات غير الملتزمة .

ثالثا – العلاقة بين موقف " سارتر " والاتجاهات الماركسية :

(أ) معنى الالتزام ومعياره .

(ب) الالتزام والشعر والفنون المختلفة .

(ج) نقد الاتجاهات غير الملتزمة .

أولا – سارتر والالتزام (١)

كان " سارتر " قبل الحرب العالمية الثانية يبدو ككاتب متمرد على المواصفات السائدة وعلى المألوف من الأمور ، وكانت محاولاته المبكرة تتحرك في نطاق يقوم أغلبه على المجانية والفردية ، ولكن بعد الحرب ، سجل " سارتر " تطورا في انجاه الجماعية ، والمسئولية ، تجلى في طرحه لمفهوم الالتزام " " Commitment Engagement " ولكن جاءت رؤيته لهذا المفهوم ، أيضاً ، ذات طبيعة خاصة ، إذ رأى أن الكاتب The writer هو وحده الذي يخضع لمبدأ الالتزام دون الشعراء ، وسائر الفنانين من رسامين او موسيقيين وغيرهم .

(١) الشعر والفنون ، والالتزام

كان " أفلاطون " أول من هاجم الشعراء من الفلاسفة فأخرجهم من جمهوريته (٣) فارضاً وجهة نظره الفلسفية على الفن والشعر ، والتي كانت بالغة الأثر على العصور التالية له . ولكن هذا لم يمنع ، في العصر الحاضر ، على الأقل ، من أن توجد وجهات نظر لفلاسفة وأدباء أعلى من مكانة الشعر ، فقد جعله ، الفيلسوف الوجودي " مارتن هيدجر " تأسيسا للوجود ، وأيده

الدكتور عبد الرحمن بدوي " عندما قال بأن الشعر يمثل الإبداع في عالم الإمكان . وأن كلمة شعر جاءت من الكلمة اليونانية ١٠١٩ من الفعل To le ، يخلق " أي أن الشاعر " خالق " أو " مبدع " والفارق بين كلمة الله وكلمة الشاعر هو أن كلمة الله عقلية " نوئيتا " Vente في " النوس " ٧٥ % بينما كلمة الشاعر انفعالية . (٣)

وقد رأى " سان جون بيرس " أن الشعر يشكل طراز حياة ، وحياة كاملة ، فقد كان الشاعر موجودا منذ الأزل وسيظل حتى النهاية ، والشعر إن لم يكن المطلق الحقيقى فهو أقرب ما يكون إليه ، والواقع يكشف نفسه ذاتها في القصيدة . (٤)

وقد قال الشاعر الصيني " لوتشي " : " نحن الشعراء نصارع اللاوجود لنجبره على أن يمنح وجودا ، ونقرع الصمت لتجيبنا الموسيقى ، إننا نأسر المساحات التي لا حد لها في قدم مربع من الورق ونسكب طوفاناً من القلب الصغير بقدر بوصة " (٥)

ولكن رغم هذا الإعلاء لمكانة الشاعر ، فإن " سارتر " في فلسفته الالتزامية قد أعفى الشعر من الالتزام ، وكذلك الفنون المختلفة – عدا النثر – فهو وقد أخذ عن " هيدجر " المنهج " الفينومينولوجي " مطبقاً على الوجود ، فإنه يخالفه تماماً في رأيه في الشعر .

والجدير بالذكر ، أن " سارتر " قد بني تصوره عن الشعر من خلال تفرقته بين النثر وبين الشعر ، فترى ما هي الفروق التي أساسها بني تصوره ؟

(أ) الفرق بين الشعر والنثر

الشعر والنثر ، كلاهما ينهض على أساس الكلمات ، فما هي الفروق بين لغة الشعر ولغة النثر ؟ " ربما يكون في وسعنا أن نشرح كتابة النثر Prose على أساس أنها

استعمال للغة في أشد حالات التعبير نقاء ، بينما في الشعر فإن التعبير الانفعالي لا يكون محددًا"(٦)

فالحالة الشعرية تجعل التعبير عنها لا يتطلب الوصول إلى معان محددة أو الإخبار بمدلولات معينة ، فالكلمة الشعرية تمتلك قدرة على الإيحاء ، وظلالها أكثر الساعة " و ما " والشاعر لا يختار الكلمات لأنها صحيحة لغوياً فحسب ، بل يختارها لأنها الوسيلة لتوصيل ما يريد توصيله من حقيقة ، ولكن كيف تأتى له معرفة ذلك ؟

النائر يعرف متى تكون الكلمة صحيحة ولكن الشاعر يعرف متى تعبر الكلمة عن الحقيقة " (٧) والشعراء حين يعبرون عن تجاربهم " فإنهم يصفون العمق على قيم الوجود ، فلا ينبئوننا بالواقع الذي يخبرنا به الفلاسفة ورجال العلم ، ولا النقاد ... فالذي نجده دائما هو الحدس بالمستقبل ، وما هو متضمن ومتخير ، وهم في ذلك يختلفون في قصدهم عن الفلاسفة في تعاملهم مع اللغة " (٨) .

وقد كانت التفرقة بين الشعر والنثر من الموضوعات ذات الأهمية ، فكانت تفرقة " بول فاليري paul valery " ذات مغزى ، إذ رأى أن تلك العلاقة (بين النثر والشعر) : " تشبه صلة المشى بالرقص ، فالمشي له غاية محددة تتحكم في إيقاع الخطو وتنظم شكل الخطو المتتابع الذي

ينتهى بتمام الغاية منه ، أما الرقص فعلى العكس من ذلك بالرغم من استخدامه نفس أجزاء الجسم وأعضائه التي تستخدم في المشي له نظام حركات هي غاية في ذاتها "[٩]

وإذا كان النقاد والشعراء والمفكرون قد فرقوا – كما أوضحنا – بين الشعر والنثر ، فإن " سارتر " قد جعل من تفرقته بين الشعر والنثر ، أساسا يرتكز عليه في جعل الشعر غير ملتزم ، فقد كتب : " فالشعراء قوم ، يترفعون باللغة على أن تكون نفعية ، وحيث أن البحث عن الحقيقة لا يتم إلا بواسطة اللغة واستخدامها أداة ، فليس لنا

إذن أن تتصور أن هدف الشعراء هو استطلاع الحقائق أو عرضها . وهم لا يفكرون كذلك في الدلالة على العالم وما فيه , وبالتالي لا يرمون إلى تسمية المعاني بالألفاظ لأن التسمية تتطلب تضحية تامة بالاسم في سبيل المسمى ، وعلى حد تعبير هيجل Hegel يبدو الاسم غير جوهري ، فليس الشعراء بمتكلمين ولا بصامتين ، بل لهم شان آخر ، وقد قبل عنهم أنهم يريدون القضاء على سلامة القول بمزاوجات وحشية بين الألفاظ ، وهذا خطأ ، لأن يلزم ذلك أن يزجوا بأنفسهم في ميدان الأغراض النفعية للغة ، ليبحثوا فيها عن كلمات توضع في تراكيب غريبة ، وذلك مثلا ككلمة (حصان) وكلمة (زيد) ليقال (حصان زبد) وعلى أن مثل هذا العمل يتطلب وقتاً لا حد له ، لا يتصور التوفيق بينه وبين الغاية النقعية للغة ، فتعتبر الكلمات آلات الستخدم ، وفي الوقت نفسه يجتهد في انتزاع هذه الدلالة منها " [١٠] .

إن الاختلاف بين الشعر والنثر ينهض على علاقة كل من الشاعر والنائر باللغة ، فالشعراء يخدمون اللغة ، بينما الناثرون يستخدمونها .

ومع أن " سارتر " قد ركز تفرقته بين نوعين من التعامل مع اللغة (لغة الشعر ، ولغة النثر) ، إلا أنه جعل النثر نوعين ، فلسفياً وأدبياً ، وهذا هو ما جعل Peter CIWS يكتب : " بالنسبة لسا رتر فإنه توجد ثلاثة أنماط من الكتابة . في الجانب الأول يقع الشعر الذي يستخدم الكلمات كأشياء طبيعية ، وإن لم تكن طبيعية بشكل كامل.

... وفي الجانب الآخر يقف النثر Prose والذي تستخدم فيه الكلمات كرموز اصطلاحية وتبدو لذلك شفافة Transparent ، فالذي نسمعه أو نقرؤه هو مضمون ما يقال أو يكتب ولا توجد كلمات تخرج عن ذلك ، ولكن هناك نوعين من النشر ، الأدبى Literary ، والفلسفي Philosephical ، الأول مازال يتلون بما يشبه

الشيء الطبيعي للكلمة ، بينما الأخير هو الذي ينطبق عليه ذلك المبدأ في نقائه"(١١).

والشاعر هو الذي يثرى اللغة بالألفاظ الجديدة ، والتراكيب اللغوية المبتدعة ويعطى الكلمة قدرة على الإيحاء ، ويجعلها تواكب التطور في المشاعر والأحاسيس . وما أزمة اللغة في القرن العشرين – على حد ما يرى " سارتر " – إلا أزمة شعرية . والكلمات بالنسبة للشاعر هي الأشياء ، أو بالأحرى : مركز الأشياء ، والشاعر كثيرا ما يجمع " هذه العوالم الصغيرة ، التي هي الكلمات ، شأنه في ذلك شأن الرسامين الذين يجمعون في لوحاتهم الألوان ، يظن أنه يؤلف بذلك جملا ، ولكن هذا ظاهر عمله : إنه في الحقيقة يخلق شيئاً ، فالكلمات بوصفها أشياء تنقسم لديه إلى مجموعات ، لتشابكها السحرى انسجاماً أو عدم انسجام ، شأنها في ذلك شأن الألوان والأصوات ، فهي تتجاذب وتتدافع وتتنافى وتشترك في صفات تكون وحدتها الشعرية التي تجعل منها جملة

هي في الوقت نفسه شيء من الأشياء ، وفي الأعم الأغلب تسبق إلى ذهن الشاعر هيئة الجملة ثم تتبعها الكلمات ولكن هذه الهيئة لا تشترك في شيء مع ما يطلقون عليه عادة : شكل الجملة النحوى ، إذ أن هذا " في خياله قبل أن الشكل لا سلطان له على تكوين المعنى ، بل إن تلك البيئة قريبة الشبه من مشروع يتهيأ به الفنان لخلق ما يريد ، كذلك الذي يتصور به " بيكاسو " في يمس ريشته ، وقد يصير هذا الشيء بهلوانا أو ممثلا هزليا " (١٢)

فالكلمات بالنسبة للشاعر ليست رموزا دالة ولكنها أشياء . أشياء تنبض بالحياة لها تجسداتها ووجودها ، وهي تتشابك وتنسجم وتت نافر في آن ، والجملة لدى الشاعر أشبه ببناء فني أو تركيب يقفز إلى ذهن الشاعر ، له سماته الخاصة والتي لا سلطان لها على المعنى .

" فالجملة لدى الشاعر ذات لحن وذوق : فهو يتذوق من خلالها مختلف الأذواق قوية محتدمة بما تحتوي عليه من نفى واستثناء وفصل . وهو يجرد من هذه العلاقات معان مطلقة ، فيجعل منها خصائص حقيقية للجملة ، فتصير الجملة ذات صبغة اعتراضية دون النظر إلى تحديد الشيء المعترض عليه ، وبهذا نلحظ هذه العلاقات المتبادلة – كما شرحنا – بين الكلمة الشعرية ومعناها ، فمجموع الكلمات المختارة يؤدي وظيفته في إبراز صورة الاستفهام صورة للتعبير الذي يتحدد بها . كما في مثل هذا الشعر الجميل :

يا للفصول ! ولتم قصور ! من لي بنفس غير ذات قصور

فليس هناك مسئول يوجه إليه الاستفهام ولا سائل : إذ الشاعر غائب وراء تعبيره ، ولا يسمح للاستفهام هنا بجواب ، أو بالأحرى : في الاستفهام نفسه الإجابة " (١٣) .

فالكلمات لدى الشاعر كيانات طبيعية ، ومن العلاقات الكائنة بين الكلمات تأتي المعاني المطلقة . " وفى هذه الحالة لا تفصل بين الكلمة ومعناها ، بل تصبح الكلمة والمعنى كياناً واحدا ، وفي هذه الحالة لا يعود هناك محمل لجمع الكلمات بحيث تكون أفكارا . وإنما تقوم بين الكلمات علاقات أخرى مغايرة ، هي علاقات طبيعية شأنها شأن الكلمات ذاتها [١٤] إن اللغة لدى الشاعر تمثل كيانا مستقلا ، وذلك عكس المتحدث أو الناثر اللدين برميان من وراء الحديث أو الكتابة إلى الإفصاح عن معنى محدد .

فالشعر ، على هذا الأساس ، يكون التعامل معه ، على خلاف النثر ، فلا نرمي إلى الوصول إلى دلالات محددة من وراء القصيدة ، ولا نقوم بتفتيت بنائها إلى

كلمات دالة وجمل معبرة عن معاني ، بل نتعامل مع القصيدة تعاملنا مع الشيء المجد ، والعياني والمحسوس لا مع فكرة مجردة ، أو مفهوم ، أو معنى . فالشاعر – كما يرى " سارتر " – " يرى الكلمات من جانبها المعكوس ، كأنه من غير عالم الناس ، وكأنما وقد حل بعالمهم قد وجد الكلام حاجزا بينه وبين هذا العالم ، فيبدو كأنه لم يتعرف الأشياء أولا بأسمائها ، بل تعرفها تعرفاً صامتاً ، ثم توجه نحو النوع الآخر من الأشياء في نظره : ألا وهي الكلمات فأوسعها لمساً وجساً واختبارا وبحثا فاكتشف أن لها نوعاً من الإشعاع الخاص بها ، وأنها ذات صلات معينة بالأرض والسماء والماء وما سوى ذلك من المخلوقات " [١٥].

فإذا اختار الشاعر لفظاً ليدل به على شيء – فليس ضرورياً أن يقع اختياره على نفس الكلمات التي نختارها للدلالة على نفس الشيء ، ذلك أن الكلمات " التي تبدو لغيره دوافع تقوده إلى معرفة

ما حوله وتزج به وسط الأشياء ، تظهر في عينيه هوفخاً لاصطياد حقيقة أبية المراس ، وموجز القول أن اللغة هي (مرآة) العالم . وبهذا يجرى لديه في ذات الكلمة وفي استعمالها – تغيرات على نحو جديد – فجرس الكلمة وطولها ، وما تختتم به من علامات تذكير أو تأنيث ، ومظهرها في نظر العين ، كل هذا يجعلها ذات كيان حي به تمثل المعنى أكثر مما تدل عليه " [١٦] .

ورأى " سارتر " هنا متأثر إلى حد كبير برأى ستيفن مالارميه " Stephane Mallerme " الذي كان يرى أن الشعر يصنع من الكلمات ، لا من الكلمات كتعبير عن الافكار ، ولكن مما أسماه " مالارميه " (الكلمات نفسها) كأحداث حسية ، وباختصار الكلمات كالأصوات التي تحملها "[١٧] .

وقد رد " جويد وموربورجو – تاجليابو – Guido Morpurgo Tagliabue [١٨] التفرقة التي يفترضها " سارتر " بين الشعر والنثر إلى " مالارميه " مشيرا

إلى أنه افتراض يأخذ به عدد كبير من المنظرين من " كرونشة إلى النقاد الجدد فالشعر فن ، أو نشاط تخيلي مجاني وراء الخير والشر الفن تخيلي والتخيلي سلي ونفى ، وأنه تعديم لما هو واقعي . وإذن فهو يختلف عن عالم النثر ، عالم الحرية والمسئولية .

(ب) عدم التزام الشعر والفنون المختلفة ، عدا النثر

بعد أن فرق " سارتر " بين الشعر والنثر ، ووضع الشعر مع الفنون ، فإنه يؤكد على عدم التزام الشعر والفنون المختلفة ، وإنما الذي يقع عليه الالتزام فقط هو النثر .

فقد كتب " سارتر " في " ما الأدب " :

"ونستطيع أن ندرك في يسر حمق من يتطلب من الشعر أن يكون (التزاميا) ، نعم قد يكون مبعث القطعة الشعرية الانفعال أو العاطفة نفسها ، ولم لا يكون مبعثها كذلك الغضب والحنق الاجتماعي والحفيظة السياسية ؟ ولكن كل هذه الدوافع لا تتضح دلالتها في الشعر كما تتضح في رسالة هجاء أو رسالة اعتراف "[١٩].

وإذا كان الناثر مسئولا عن مجتمعه ، وعصره وعن الأحداث التي يعاصرها سواء كانت اجتماعية أو سياسية ، وإذا كان مندرج في العالم ، فإننا ، على حد قول " سارتر " – " لا نستطيع أن نأخذ على الشاعر أنه يتنكر " بصفته شاعرا ، لمسئوليته كإنسان ، قد نأخذ عليه أنه ليس أكثر من شاعر ، أي عدم إدراكه لمسئولياته كإنسان أيضاً ، لكن لا نستطيع أن نأخذ عليه أنه لم يشترك كشاعر في معركة اجتماعية ، أو حركة إنشائية "[٢٠].

وإذا كان الكاتب (أي الناثر) هو حرية تتوجه إلى حرية القارئ ، لأن هدف الناثر هو الحرية فإن الشعر في رأي " سارتر " ليس هدفه الحرية . هدفه نفسه وليس له

هدف خارج ذاته[٢١] ، فالشاعر يعرض ما يواجهه من مشكلات من خلال رؤيته الذائية ، مواقفه في جوهرها نفسية ، ولا تخرج عن نطاق ذاته ، وبهذا يكون موقع الشاعر خارج العالم في العزلة .

وكما رفض " سارتر " أن يجعل الشعر ملتزماً ، كذلك كان شأن الفنون ، فالرسم والنحت والموسيقى لا يمكن أن تكون ملتزمة ، " أو بالأحرى لا تفرض على هذه الفنون أن تكون على قدم المساواة مع الأدب في الالتزام[٢٢] ، لأنه إذا كانت معاني ودلالات الشعر هي نفسها كلمات

الشعر ، فكذلك " دلالة الألحان – إذا جاز أن نسميها دلالة – ليست شيئاً خارجاً عن الألحان نفسها ، فهي مغايرة للأفكار التي بستطاع الإعراب عنها بطرق كثيرة على السواء ، سم هذه الألحان ، إذا شئت ، مرحة أو حزينة ولكنها ستبقى فوق أو دون كل ما تستطيع أن تقول عنها ، وليس ذلك لأن عواطف الفنان أغنى وأخصب من الألحان ، بل لأن تلك العواطف ، التي ربما كانت أصلا لما اخترع من موضوع ، حين ظهرت في صورة ألحان ، اعتراها تغير في جوهرها وتبدل في قيمتها . فصيحة الألم تدل على الألم الذي أثارها . ولكن لحن الألم هو الألم نفسه وشيء آخر غير الألم . فلم تعد الألحان رمزا يحال بها على الأل م ، ولكنها صارت شيئاً من الأشياء[٢٣] .

فكما أن الكلمة في الشعر تتحول إلى شيء thing يختلف عن الرمز الدال ، كما هو الحال في النثر ، فإن لحن الألم هو الألم نفسه بالإضافة إلى شيء آخر ، وليس مجرد دال ، أو رامز للألم ، ولذا لا جدوى من البحث عن المعاني التي يعبر عنها اللحن ، أو الصورة أو اللوحة ، لأن كلا منها قد استحال إلى كيان خاص " فالمعاني لا ترسم ، ولا توضع في ألحان" (٢٤).

وتأسيساً على ذلك ، فإنه إذا كان من الحمق أن نطلب إلى الشاعر أن يكون ملتزما فإن من الحمق أيضا مطالبة الفنان التشكيلي ، أو الموسيقى بالالتزام – كما يري " سارتر " .

والآن يمكننا أن نتساءل : هل عملية الفن مجرد انتظار سلبي لانبثاق الصورة أو الإيقاع في أعماق اللاوعي ؟ وهل القصيدة أو الصورة حدث . سرى ينعزل عما سواه ؟

إن ميلاد القصيدة بالنسبة للشاعر – على حد ما يرى – " أرشيبالد وكليش ليس حدثاً سرياً ولا يتضمن قطباً كهربائياً مغروزا في حوامض الذات ، بل قطبين اثنين – الإنسان ، والعالم إزاءه " (٢٥) فليس بوسع الشاعر تجاهل العالم ، كما لا يمكن أن يتجاهل ذاته .

وإنه ليبدو أن " سارتر " يتعسف في موقفه من الشعر الذي يبنيه على أساس الفصل بين لغة العواطف ولغة العقل ، وإننا نتساءل : هل يوجد هذا الفصل الحاد في الواقع بالفعل ! أم أن " سارتر " قد لوى عنق المسألة حتى يطوعها لأفكاره . وهل أقام " سارتر " وجهة نظره على استقراء للشعر ؟ أم أنه بنى نظريته على أساس أخلاقي نظرى يبتعد كثيرا عن عالم الشعر ، والفن !!

إنه من الواضح أن لفلسفة " سارتر " اليد الطولى في التأثير على أفكاره – التي سردناها – في الأدب والفن ، فقد كانت كتاباته الأدبية بمثابة معالجة لأفكاره الفلسفية ذاتها (٢٦) .

(٢) الكاتب والالتزام

إذا كان " سارتر " قد وضع حدا فاصلا بين الشعر والفنون المختلفة من جهة ، وبين النثر من جهة أخرى ، جاعلا من لغة النثر موقفا من مواقف العقل ، إذ تتجاوز نظرتنا في النثر الكلمات وتمضي نحو الشيء المقصود . فالكلمة أداة لنقل الفكرة ، ن نساها بمجرد أداء مهمتها ، فلغة النثر في جوهرها نفعية (٢٧). ونحن فقد اتخذ " سارتر " ذلك أساساً ارتكز عليه في جعل النثر ملتزماً دون سائر سائر الفنون ، فكاتب النثر هو الذي يملك موضوعا وحيدا هو الحرية ، الكتابة عبارة عن دعوة موجهة من حرية الكاتب إلى حرية القارئ ، والكتابة مسئولية ، ولذا فإننا نجد " سارتر " يكتب في " ما الأدب؟ " ، " لتكتب أولا لنقول شيئا للأحياء ، ولا يضير ألا يبقى لأحفادنا

الذين لن يحسوا بقيمة الحوادث الراهنة إلا الإعجاب بأسلوبنا ولكن لا يحسن بنا أن نتوخى الأسلوب لداته ، إن المسئولية والصدق يأتيان أولا ، والأسلوب والجمالية في المحل الثاني " . ([٢٨]) فالهرب من العصر والواقع الاجتماعي سواء اتخذ الشكلية Formism أو الأسلوبية Stylism إنما يمثل – في رأي " سارتر " – خيانة من الكاتب لقضيته ، قضية الأدب ، وتفقد على أثر ذلك الكتابة قيمتها ، وفحواها ، بل ويكف الأدب عن أن يكون أدباً . فالأثر الأدبي مطالب بأن يكون مسئولا عن العصر بكامله – أي عن وضع المؤلف في العالم الاجتماعي وانطلاقا من هذا الاندراج المتفرد – عن العالم بأسره وذلك بقدره ما إن هذا الاندراج يجعل المؤلف – كما في كل إنسان – كائناً موضوعاً موضع تساؤل عينياً وفي كينونته بالدات كائناً ليس يعيش اندراجه في شكل استلاب وتشيؤ وكبت " [٢٩] ، بل يكون مسئولا مسئولية كاملة ، وفي حالة واعية دائماً ، وحاضرا ومندرجاً في العالم ، وهذا هو ما يشكل الأساس الذي يقوم عليه الالتزام عند " سارتر " .

فما هو هذا الالتزام ؟

(أ) معنى الالتزام :

لقد رأى " فيليب نودى " أن الهدف النهائي للفن – عند " سارتر " – هو ن منبعاً للحرية الإنسانية ، إصلاح هذا العالم بتصويره كما هو ، ولكن كما لو كان منبع بكلمات أخرى ، إن هدف الأدب ، هو أن يفعل ما أراد " روكنتان " Roquentin ان يفعله بعد سماعه (بعض هذه الأيام Some of these days) : قهر صدفية العالم بجعله حاضرا كما تبغى ذلك إرادة الإنسان " . ([٣٠])

إذا كان هدف الأدب هو قهر صدفية العالم ، أو نفي العنصر الطارئ فيه ، فإن هدف ومعنى الالتزام يتحددان كما رأى " سارتر " كما يأتي :

" يرمى التزام الكاتب إلى إيصال ما لا يمكن إيصاله (الكينونة – في – العالم المعيش) مستغلا القدرة التي تنطوى عليها اللغة المشتركة الشائعة من اللاإعلام ، كما يهدف إلى البقاء على التوتر بين الكل والجزء ، بين الكلية والتكليل ، بين العالم والكينونة – في – العالم ، على اعتبار أن هذا التوتر هو معنى عمله ، والكاتب يواجه في مهنته بالذات ويصارع التناقض بين الخصوصية والعام " . (٣١)

والكاتب الملتزم ، خارج الأثر الأدبي ، وداخله في نفس الوقت أو بمعنى آخر ، هو يلاحظ التجربة المعيشة من الخارج ، ومنغمر في الحياة وفي تجاربها أيضاً ، هو مثقف بالماهية والجوهر وليس على نحو عارض – مثل غيره من المثقفين الآخرين . ويسمى الكاتب (ملتزماً) " حين يجتهد في أن يتحقق لديه وعى أكثر ما يكون جلاء ، وأبلغ ما يكون كمالا بأنه (منجز) ، أي عندما ينقل لنفسه ولغيره ، ذلك الالتزام من حيز الشعور الغريزي النظري إلى حيز التفكير . والكاتب هو الوسيط الأعظم وإنما التزامه في وساطته . غير أن من الحق أن نحاسبه على أساس حالته في المجتمع ، وعلينا أن تكون على ذكر من أن حالته لا تنحصر في أنه إنسان وكفى ، بل في أنه – على وجه التحديد – كاتب أيضا ، فقد يكون يهوديا أو تشيكوسلوفاكيا أو من أسرة من أسر الفلاحين ، ولكنه كاتب يهودي وكاتب تشيكوسلوفاكي ومن أرومة الفلاحين " (٣٢)

فموقف الكاتب الملتزم ينطلق من وضعه ، وعلى أساس هذا الوضع فإنه يلعب دوره بالنسبة لجمهور قرانه ، ويجب ألا يقع تحت تأثير بعض العوامل الذاتية التي تدفعه إلى أن " يلعب دورا سلبيا أو مسفا بعرض مساوئه ووجوه شقائه ومظاهر ضعفه ، بل عليه أن يتمثل إرادة حازمة تشق طريقها إلى النجاح عن قصد على نحو نفسه محاولة على حدة من ما يكون عليه كل إنسان في الحياة ، من أنه محاولات الوجود "[٣٣] .

الكاتب حر ، ولذا فهو يتوجه لحرية القارئ ، وهو مسئول ، ومسئوليته هي التي تجعله يتخد موقفاً محددا ، طارحاً خلفه مظاهر الضعف ، ووجوه الشقاء والإسفاف .

يكتب " بيتر كاوس :عندما نسمى الأفعال ونحددها فإنها تصير مسئوليات Reponsibilities ، ومسئولية الكاتب الخاصة هي التي تمنحه اسمه لأن صمت الكاتب نوع من الفعل : (فإذا ما اختار أحد ا لكتاب الصمت على جانب من جوانب الحياة ، فإن لدينا الحق في أن نسأله : لماذا تكلمت عن هذا دون ذاك ؟ فما دمت من أجل إحداث تغيير ، وليس هناك طريقا آخر للكلام ، فلماذا أردت تغيير هذا دون ذاك ؟ لماذا تريد تغيير طريقة صنع طوابع البريد دون تغيير الطريقة التي يعامل بها اليهود في البلد المعادي للسامية Antisemitic countery "[٣٤].

أي أن معنى الالتزام يكمن في الفعل ، وتحمل المسئولية ، وهذا يقودنا إلى سؤال : إذا كان الكاتب مسئولا ومسئوليته تحتم عليه عدم الصمت على جانب من جوانب الحياة ، فما هو المعيار الذي يحدد هذه المسئولية ؟ وهذا يقودنا إلى : نقطة جديدة ، نبحثها في الفقرة التالية وهي : "معيار الالتزام".

(ب) معيار الالتزام:

لقد جعل " سارتر " الكاتب يهدف إلى (تغيير العالم) ، وهو مطالب أيضاً بالوقوف إلى جانب المضطهدين ، والتقريب بين البشر ، وهذا يتضح أيضاً في أدب " سارتر " إذ اختار (أورست) أن يقتل (إيجست) و (كلميتمنسترا) وتحمل المسئولية ، وحرر الناس من القدرية والتخاذل . ولكن هل يعني هذا أن المعيار الذي يلتزم على أساسه الكاتب معيار أخلاقي ؟

ماذا كان يحدث لو كان (أورست) قد اختار عكس ما قام به ؟ " ما الذي يتغير في مضمون المقولة الوجودية عن الحرية والاختيار والمسئولية ؟ سيقال إن المحك دائما هو (خير) (٣٥) الإنسانية كلها ، ولكن خير الإنسانية طبقاً لـ " سارتر " ليس مقولة قبلية ، إنما هو بعينه ما يرى الإنسان أنه خيرها . فإذا رأى أن الخير يكمن في الانضمام للكاثوليكية فهو صحيح من الناحية المنطقية الوجودية ، وإذا رأى العكس فهذا صحح كذلك . إن الحكم في التحليل الأخير يظل متعلقاً بما يراه هو ، ولا أحد سواه (٣٦).

إن هذا يعني أن الكاتب يمكن أن يختار الشيء ونقيضه ، الدفاع عن المضطهدين ، أو الفاشية (٣٧) ولا يكون متناقضا مع المفهوم " السارتري " للاختيار . لقد أكد " سارتر " على أن " مسئولية الكاتب ليست شيئاً سرمديا أو مجردا ، إنها مسئولية مباشرة ومحددة ، إذ يجب أن يوجه اهتمامه الفكرى دون تقاعس يوماً بيوم لمشكلة الغاية End والوسائل The means ، وبمعنى آخر ، لمشكلة العلاقة بين الأخلاق Ethics والسياسة) " Politics٣٨) ورأى أنه من المحال أن

يكتب أدب جيد واطف شريرة – وإن كانت العواطف السامية ليست معطاة مسبقا وعلى كل امرىء أن يخترعها بدوره " (٣٩)

لقد وضع " سارتر " قواعد للالتزام ومعايير ، وفي نفس الوقت ، لم يكن في " الوجودية مذهب إنساني " يجعل للأخلاق وجودا قبلياً ، ويجعل – في كل فلسفته – الإنسان مشروعاً ، وهنا يتناقض " سارتر " مع نفسه :

فكيف تكون هناك معايير للالتزام من دون أخلاق قبلية ؟ فإذا افترضنا وجود معايير للالتزام – جعلنا الأخلاق قبلية ، وبالتالي فإن الالتزام يقوض فلسفة " سارتر " الأخلاقية ، وبالتالى فلسفته كلها المرتكز على " المشروع الإنساني " وإذا صممنا على عدم وجود أخلاق قبلية ، فمعنى ذلك ، ألا يقوم الالتزام .

ربما يكون الحل في قول " سارتر " بأن العواطف السامية ليست معطاة ، ولكن على المرء أن يخترعها ، ولكن هذا قد يوقعنا في (الدور) ، فاختراع العواطف السامية يفترض معنى (السمو) في ذهننا ، وهو ما يقوض فكرة " سارتر " بعدم وجود أخلاق قبلية.

لعل هذا التناقض يوضح ، إلى أي مدى ، كانت نظرية " سارتر " في الأدب الملتزم – كما ترى " إيريس موردخ " – توصية للكتاب الذين يرتبطون بالكتابة في حين أنها ليست تأكيدا لطبيعة الكتابة ، فنظرية " سارتر " – " فيها من الدعوة والنداء أكثر مما فيها من الدراسة والاستقراء"(٤٠)

ولكن رغم هذه التناقضات في محاولة " سارتر " فرض معايير للالتزام ترفتها فلسفته فإن " سارتر " في طرحه لمفهوم الالتزام يبقى معلقاً أهمية الكاتب

قيمته على المسئوليات التي يضطلع بها ، والتي تعتبر المشكلات الاجتماعية والسياسية في مقدمتها .

(ج) نقد الاتجاهات غير الملتزمة

لم يقدم " سارتر " تحليلا منظماً للاتجاهات المختلفة ، وإنما جاءت اراؤه أو انتقاداته لها – في (ما الأدب ؟) في ثنايا الفصول المختلفة ، وهو إذ يركز اهتمامه (أو جاءت كتاباته وفيرة نسبياً) عن (الفن للفن) ، و (السريالية) إلا أنه قد أبدى رأيه في عجالة عن الكلاسيكية ، والرومانتيكية ، والواقعية (التي مر عليها مروا عابرا) .

وقد رأى " سارتر " أنه توجد كلاسيكية " في كل مجتمع ساده استقرار نسبي ، ونفدت إليه أسطورة خلوده ، أي عندما يقع الخلط بين الحاضر والأبدية ، وبين حقائق التاريخ ومزاعم التقاليد ، وحين تثبت الفروق بين الطبقات إلى درجة لا يتجاوز الجمهور الامكاني فيها بحال حدود الجمهور الفعلى وحين يكون كل قارئ رقيباً على الكاتب وناقدا اكتملت فيه صفات النقد المتواضع عليها ، وعندما يبلغ ما يسود المجتمع – من مذهب ديني أو سياسي من قوة السلطان – درجة تصير فيها حدودها صارمة حتى لا يقصد بحال إلى اكتشاف مجالات جديدة للتفكير ، وإنما يقصد إلى مجرد صياغة المعاني الشائعة التي تعشقها الصفوة ، بحيث تصير القراءة – وسبق أن رأينا أنها هي الرباط المادي بين الكاتب وقرانه – بمثابة احتفال تقليدي للتعارف الشبيه بالتحية ، أي بمثابة توكيد يحتفل فيه بأن كلا المؤلف والقارئ من عالم واحد ، ولهما أفكار واحدة في كل الأشياء .

وبذا يكون كل إنتاج فكرى عملا من أعمال التأديب ، ويصير الأسلوب – في نفس الوقت – أعظم مظهر لذلك التأدب من الكاتب حيال قرائه "[٤١].

والكاتب الكلاسيكي على وفاق مع جمهوره الذي بعد العمل لعنه بناء على موقعه المتميز الذي يجعله على غير وعي بالتاريخ ، وما يشغله هو العقيدة وإجلال الملك والحب والحرب والموت ، ومراعاة آداب التقاليد ، وهو لا يهتم باكتشاف الحقائق العميقة الجديدة في داخل الإنسان ، والصورة النفسية في القرن السابع عشر منصورة على التعبير الفنى عن الأفكار التي تجرى في نفوس الصفوة من أعضاء المجتمع ، والمسرحيات تستلهم من الذوق المسيطر للطبقة للأرستقراطية ، والمجتمع – المكون من أعضاء الطبقة العليا – يتعرف على نفسه عبر الأفكار التي كونها عن نفسه ، فهو لا يريد أن يوحى إليه بصورته ، ولكن أن ينعكس ما يعتقد أنه صورته . ولذا فالأدب الكلاسيكي أدب متكلف ، ومتحذلق ، يعبر عن تقاليد البلاط والحكم وآداب اللياقة في القرن السابع عشر "[٤٢].

وإذا كان جمهور الكلاسيكية في القرن السابع عشر على وفاق مع كاتبه ، وكان المؤلف في القرن الثامن عشر يتصرف في جمهورين كلاهما جمهور فعلي ، فإن " الرومانتيكية " جاءت – على حد قول " سارتر " – " في أوائل عهدها محاولة فاشلة لتجنب مثل ذلك الصراع الصريح بين الكاتب ، وقرائه ببعثها لهذه الثنائية في الجمهور ، واعتمادها على الأرستقراطية ضد البرجوازية ذات النزعة الحرة "[٤٣]

ولكن أدب القرن التاسع عشر تخلص من المذهب الفكري الديني ، ورفض خدمة المذهب الفكري البورجوازي ، وأرادت الرومانتيكية أن تكون مستقلة عن كل نوع من أنواع التشبع ، وقد كان الخطأ أن الرومانتيكيين لم يكونوا أدركوا بعد أن الأدب في ذاته مذهب فكري على حد قول " سارتر " ، وأبي الكاتب أن يمتهن الأدب بالتوجه – إلى جمهور محدود وبقصره على موضوع خاص ، وزعم أنه إنما يكتب لنفسه أو لله ، جاعلا من الكتابة مهنة ميتافيزيقية أو محاسبة للضمير وصلاة ، أو أي شيء آخر سوى إنها اتصال بالناس ، ورأى " سارتر " أن خلوة الفنان خلوة والدة من جهتين ، فهي لا تشف عن علاقة حقيقية بالجمهور العام فحسب بل نشف كلان عن تكوين جديد لجمهور من المتخصصين ، وقد ظهرت نتيجة لذلك – في راي " سارتر " – (طبقة الكتاب) "[٤٤] ، وصار الكاتب بذلك غريبا عن عصره مستوحشاً ومستحقا (للعنة) ، " وليس لكل الأدوار التي يطلبها سوى غاية واحدة : هي الالتحال بمجتمع رمزي ، له صورة الطبقة الأرستقراطية في النظام القديم "[٤٥]، وهذا يدافع الكاتب إلى التهوين من شأن المهن ، وهو لا يبقى بنفسه غير نافع ، بل يدوس كل عمل نافع ، وهنا ينشأ التصور الجمالي الذي يشيد بانعدام النفعية ، وهو (الفن للفن) حيث يتفق هذا الاتجاه مع البارئاسية والواقعية والرمزية ، في أن الفن استهلاك محض.

وإذا كانت الواقعية – أدب استهلاك ، فإن خطأها الأساسي – في رأي " سارتر " ينبع من " اعتقاد أصحابها أن الواقع ينجلي بالتأمل فيه ، وأنه يمكن تبعاً لذلك تصويره تصويرا لا تحيز فيه ، وكيف يكون هذا ممكنا ما دام التحيز في الإدراك نفسه ، وما دام مجرد تسمية الأشياء في

ذاتها يتضمن تغييرها ؟ ! وكيف يستطيع الكاتب أن يكون كما يشاء بالنسبة للمظالم التي ينطوى عليها هذا العالم ؟[٤٦]

وإذا كانت الواقعية بالنسبة لـ " سارتر " أدب استهلاك ، شأنها في ذلك شأن الفن للفن ، فإن الأدب التجريدي كان – في رأيه بمثابة لب الترف والإسراف ، لأن خلق أدب لا ينتفع به ، يعني أنه ليس من هذا العالم ، ولا يذكر بشيء فيه ، فقد أدراك أصحابه أن الخيال حاسة مجردة من كل قيد ووظيفتها جحود الواقع ، موضوع الفن فيه ، على أساس تقويض الواقع ". [٤٧]

وإذا كان " سارتر " قد وصف أدب القرن التاسع عشر – (الممثل في المدرسة الرومانتيكية) وما تفرع عنها ، وبعد مروره السريع على الواقعية – بأنه أدب استهلاك ، فإن مذهب (الفن للفن) وإن كان " كانط " يعتبر مقدم أساسه الفلسفى قد حظى منه بالنقد العنيف . فيكتب (في مقدمة الأزمنة الحديثة) : " إن الكاتب الذي يتبع تعاليم دعاة الفن للفن ، يهتم قبل كل شيء بكتابة آثار لا تخدم شيئاً البتة ، آثار ليست ببعيدة عن أن تبدو جميلة ، وإن كانت مجانية حقاً ، ومحرومة من الجذور فعلا ، وهكدا يضع نفسه على هامش المجتمع ، أولا يقبل بالأحرى أن يمثل فيه إلا بصفة مستهلك محض ، وعلى وجه الدقة كطالب متمتع بمنحه ".[٤٨]

فالفن الخالص Pure art والفن الفارغ Empty art سواء بسواء ، والدعوة إلى مثل هذا الفن – فيما يرى " سارتر " – ليست إلا ذريعة " تذرع بها نكرات القرن الأخير " [٤٩]، لأنهم أبوا أن يسلكوا سبيل التجديد والكشف ، وأن يبدعوا شيئاً ذا قيمة وأنهم يقعون في تناقض فادح – في رأيه – " فهم يقولون : لا ينبغي للكاتب بحال أن يشغل نفسه بمسائل الحياة المادية العارضة ، كما

لا يجوز له مطلقاً أن ينظم كلمات لا معنى لها ، ولا يقتصر بحثه على الجرى وراء الجمل أو الجمال الصور التي تساق فيها ووظيفته مقصورة على أداء (رسالة) لقرائه . وما (الرسالة) إذن؟[٥٠]

فإذا كان الكاتب مشغولا بما هو جمالي بحث ، بما هو بعيد كل البعد عن المشكلات التي تعتمل داخل المجتمع فإنه بالضرور ة لن يكون باحثاً عن المعنى أو الدلالة ، وبالتالي لن تكون له رسالة ، وبدا يثبت تهافت أصحاب هذه النظرية – في رأي " سارتر ".

ولكن قد يقول البعض ، بأن أصحاب هذا المذهب (الفن للفن) إنما يتجهون إلى قيم خالدة لا ترتبط بالحياة اليومية بشكل مباشر ، كأن يكون الحديث عن الحرية ، أو العدالة أو الخير بشكل مطلق .

على هؤلاء يرد " سارتر " متخدا من الحرية مثالا فيكتب : " وسهولة التحدث على عجل عن القيم الخالدة فيها مزلق خطير : إذ القيم الخالدة جد هزيلة . ولو نظر إلى الحرية نفسها من زاوية الخلود لبدت غصناً جافاً ، إذ هي كالبحر في حركة لا تزال تبدأ أبداً فليست هي سوى الحركة التي بها دائماً يتخلص المرء مما يعوقه فيتحرر ، والحرية – في أشكالها – لا تمنح ، بل على المرء أن ينتصر على شهوانه وجنسه وطبقته وأمته ، فينصر بذلك على الآخرين " . [٥١]

فالحرية مرتبطة بما هو عياني ، مشخص ، والحديث المجرد عنها ليس إلا كالحديث عن شيء هزيل جاف ، فالحرية تكتسب في موقف ، " ولما كان الإنسان محكوما عليه أن يكون حرا فإنه يحمل على عاتقه عبء العالم كله : إنه مسئول عن نفسه بوصفه حالة وجود[٥٢]، والإنسان

مسئول عن كل شيء ، اللهم إلا مسئوليته نفسها ، لأنه ليس الأساس في وجوده " فكل شيء يجرى إذن كما لو كنت مرغماً على أن أكون مسئولا"[٥٣] وبذا فلا يمكن تناول موضوع الحرية بخفة – خارج الواقعي والعياني والمشخص ، وبعيدا عن المسئولية ، وهذا هو ما يقوض دعوة القائلين (بالفن للفن) – في رأي " سارتر ".

وإذا كان " سارتر " قد بدا عنيفاً في هجومه على (الفن للفن) ، وفي طرحه لمفهوم الالتزام كمقابل له – كما أوضحنا خلال الجزء السابق من هذا الفصل – فإن مبدأ (الفن للفن) قد وجد من يدافع عنه ، ويهاجم مفهوم " سارتر " في الالتزام ، بلغة لا تقل سخرية أو تهكماً عن لغة " سارتر ".

فقد كتب : " آلان روب جربيه " : " ماذا يتبقى من الالتزام ؟

لقد بشر " سارتر " ، الذي كان قد رأى خطر هذا الأدب المصلح المهلب لأخلاق بأدب فاضل يهدف إلى إيقاظ الشعور السياسي عن طريق إثارة مشاكل مجتمعنا ويحاول أن ينجو من روح الدعاية بإعادة القارئ إلى حريته ، ولكن التجربة شهدت بطوباوية المحاولة ، لأن الاهتمام بتوضيح شيء ما (شيء خارج الأدب) يدفع هذا الأخير إلى التراجع والاختفاء . إذن لنعطي فكرة الالتزام المعنى الوحيد الذي يمكن أن يهمنا ، أي بدلا من أن يكون الالتزام ذا طبيعة سياسية ، فيصبح بالنسبة للكاتب وعياً تاماً بالمشاكل الحالية للغته الخاصة ، واقتناعاً بأهميها ورغبة في حل هذه المشاكل من الداخل ، فتلك هي فرصة الكاتب الوحيدة في أن يظل فناناً ، ، وبالتالي يستطيع بطريق غامض وبعيد أن يكون نافعاً في شيء ، بل ربما خدم الثورة "[٥٤]

ففكرة الالتزام لدى " سارتر " براها " جرييه " وقد أخفقت ، ويرى ترجمة الالتزام إلى وعى الكاتب بلغته الخاصة ، لأن الاهتمام بتوضيح شيء ما خارج الأدب يدفعه إلى التراجع والاختفاء ، بل ويضيف " جرييه " في سخرية : " إن ما يلزمنا الآن هو أن نكف عن النظر بجدية إلى اتهامات الافتقاد إلى الأسس ، وأن نكف عن الخوف من (الفن للفن) كما لو كان أسوأ الشرور ، وأن نرفض الخضوع لهذا الجهاز الإرهابي الذي يشهر في وجوهنا ما أن نتكلم شيء آخر غير صراع الطبقات أو حرب التحرير ."[٥٥]

ولعله يتضح أنه إذا كان " سارتر " الذي رفض أن يتناول الكتاب " الحرية " بخفة وعدم اهتمام ، وقد ناقش مفهوم (الفن للفن) بخفة ، ولم يكن نقده يتوجه إلا إلى المضمون وبشكل خارجي فقط ، ولذا فقد جاء نقد " جرييه " أيضاً بنفس الدرجة

فكان ساخرا أكثر منه محللا ، ومن الخارج ، فلم يقدم ردا متماسكا على وجهة نظر " سارتر " ، وربما يلتمس البعض لـ " سارتر " العذر لأنه عندما ناقش " الفن للفن " إنما كان بمثابة تقديم لطرحه لمفهومه عن التزام ، ولكن الرد على ذلك هو ان " سارلر " كرر سخريته من هذا المبدأ مرات عديدة ، وكان يمكن أن يجد في هذا المبدأ بعض المواقف الإيجابية ، كما كان يمكن أن يقارن [٥٦] بينه وبين نظريته في عدم التزام الشعر والفنون المختلفة ، خاصة إذا تذكرنا موقف " سارتر " في المتخيل " والذي أوضحناه في الفصل الثاني من هذا الكتاب .

وإذا كان " سارتر " قد دشن تقديمه للالتزام بهجوم عنيف على مبدأ (الفن للفن) ، فإنه أثناء طرحه لمفهومه عن الالتزام ، ووظيفة الكاتب ، قد هاجم المدارس المختلفة ، ولكن المدرسة التي حظيت بأشد الهجوم ، وأبلغ الاهمام هي " السوريالية . " Surrialism"

ورغم أننا نجد صدى للسوريالية ، ممثلا في الكتابة الأوتوماتيكية ، كما في " الغثيان " (التي تمثل نمطاً من السوريالية الناقصة) [٥٧]، كما نلحظ أيضاً في سلوك " بول هيلبر " في قصة إيروسترات " ما رآه " بريتون " ، أبسط مظهر للعمل السوريالي ، وهو " النزول إلى الشارع بمسدس في اليد ، وإطلاقه على الجمهور على سبيل الصدفة ، وبقدر ما يستطاع[٥٨] فإن " سارتر " قد انتقد " السوريالية " انتقادا مرا فقد رأى أن السورياليين كتبوا من أجل استهلاك الأدب ، وتقليد طيش الأشراف في الطبقة الأرستقراطية الميلاد . وقد احتموا في الكتابة الآلية ، مؤكدين على أن الكاتب طفيلي ، واستهلاكي محض ؛ وظيفته إحراق أموال المجتمع المنتج.

والبورجوازية ابتسمت لهذا الطيش (السوريالية) لأنها لا يعنيها أن يحتقرها الكاتب " فهذا الاحتقار ليس له أثر يذكر ، ما دامت هي جمهوره الوحيد وهو لا يتحدث إلا إليها وهي موضع سره . وتلك صلة توحد ما بينهما ، وحتى لو حظى التوجه إلى الشعب ، فأي حظر بخشاه البورجوازيون منه في احتمال إثارة الدهماء من يشرح لهم أن البرجوازي مسف في تفكيره ؟ هذا ، ولا يحتمل قط أن تستطيع مية الاستهلاك المحض أن تخدع الطبقات العاملة ، ثم إن البرجوازية تعلم حق علم أن الكاتب منضم خفية إلى حزبها : فهو بحاجة إليها لتبرير فنه في عدائه عارضته ، ومنها يتسلم الأموال ويتمنى المحافظة على النظام الاجتماعي ليستطيع ان يشعر بأنه مستلب ، وبالاختصار هو متمرد وليس بثائر"[٥٩] وذلك لأن عملهم جاني ، هو ملاة ، ولا ضرر منه

للبورجوازية ، وهم لا يهدفون إلى تغيير المجتمع ، ولكنهم بهدفون – في رأي " سارتر " – إلى تدمير الثقافة وهدم اللغة ، فقد حاول الأدب السوريالي تدمير اللغة ، وبمداخلة الكلمات بعضها في بعض ، وبذا يدل السكر على الرخام والرخام على السكر ، وتشكك الساعة اللينة الملمس في ماهيتها ، وتنهدم الأشياء الموضوعية لتدل دلالة فجائية على الذاتية ، إذ يقصد كل منهم إلى تعرية الحقائق في خصائصها ، ويلد له أن يضع صور العالم الخارجية نفسها (بين قوسين) وأن يخضعها للخدمة الحقيقة المدركة بعقولنا ، ولكن الذاتية تمحى بدورها لتتراءى من ورائها موضوعية مستترة ، هذا ، ولا يؤدى كل ذلك إلى هدم حقيقي واحد لشيء من الأشياء ، بل الأمر على النقيض من ذلك : فبالمحو الرمزي للذات عن ط ريق التقويم والكتابة الآلية ، والمحو الرمزي للأشياء عن طريق اختراع أشياء موضوعية تمحو نفسها بنفسها ، والمحو الرمزي للغة في القضاء على الرسم بالرسم والقضاء على الأدب بالأدب ، بواسطة ذلك كله تابع السورياليون مشروعاً طريفاً ، هو تحقيق العدم بالإفراط في الإضافة للوجود ، وكانت وسيلتهم إلى الهدم هي دائماً الخلق "[٦٠] .

لقد كانت " السوريالية " تعبيراً عن أفكار " فرويد " التي حاول " بريتون " أن يدخلها إلى السوريالية ، فكان الاعتقاد في أن العقل الباطن يهبنا حقيقة أصدق ، أي الحقيقة العليا " بينما العقل الواعي يعمل بدهن تقليدي غبي واكبر شاهد على ذلك هو نشوب الحروب وما إليها ، وفضلا عن ذلك أوحت أهمية الأحلام في نظريا " فرويد " بفكرة الحلم كمادة في لوحاتهم وكتاباتهم . وهذا بدوره أوحى إليهم بالاهتمام بالرمزية الجنسية والمعالجة الصريحة للموضوعات الجنسية "[٦١]، وهذا كان ما لا يرضاه " سارتر " لسببين :

أولهما : أنها تنبع من الأفكار الفرويدية التي يفرضها .

وثانياً : أنها تعتبر حركة مناهضة للالتزام .

وإذا أعلنت السوريالية أنها جاءت ، من (رامبو) ، سخر " سارتر " منهم قائلا : " قد كان " رامبو " يريد على الأقل أن يرى حجرة استقبال وسط بحيرة ، ولكن السوريالي يريد أن يكون دائماً على وشك رؤية بحيرة وغرفة استقبال : فإذا التقى بهما مصادفة سنم منهما أو انتابه الخوف ، أو خف لينام مقفلا مصاريع حجرة نومه . وموجز القول : يرسم السوريالي كثيرا ويسود كثيرا من الورق ولكنه لا يهدم شيئاً حقيقياً(٦٢).

فإذا كان " رامبو " قد أعلن ثورة على عالم الأشياء ، وكان يهدف إلى الهدم والتغيير فإن السورياليين في رأي " سارتر " – لم يكن هدفهم (هدم شيء حقيقي) ، وإذا كان " رامبوا " شاعرا نبوئياً ، يعلم ويتنبأ ، فهم يخشون من حلمهم ونبوءاتهم . فليست الحقيقة المباشرة للثورة السوريالية ، فيما يرى (برتيون على حد قول " سارتر " – " هي إحداث تغيير ما في نظام الأشياء الطبيعي والظاهري بقدر ما هي خلق حركة في " العقول " فهذا العالم موضوع مشروع لا يتجاوز حدود الذاتية ، شبيه بما سموه دائماً الانقلاب الفلسفي "(٦٣)

وإذا ما أعلن " أندريه بريتون " بأنه ماركسي ، وأكثر استقامة في (ماركسيته) من الكثيرين الدين يستسلمون لكل أسلوب من التوية مع الأفكار الجمالية والأعراف الأخلاقية التي تتعلق بالمرحلة الأخيرة من الحضارة الرأسمالية فالسوريالية كما شرحها (أندريه بريتون) متأثرة تأثرا عميقاً بديالكتيكية – ماركس المادية (٦٤)، إذا ما أعلن ذلك " بريتون " فإن " سارتر " يكتب موجها نقده

إليهم (أي للسورياليين) " إن هؤلاء الكتاب الذين لا يزالون شباناً يريدون على الأخص – القضاء على أسرتهم وعلى عمهم القائد ، وابن عمهم القس ، كما يرى (بودلير) في ثورة فبرار عام ١٨٤٨ فرصة لا حراق بيت القائد أوبيك Aupick وقد ولد هؤلاء الكتاب فقراء ، ولذلك كانت فيهم عقد تجب تصفيتها ، من الحسد والخوف ثم هم ثائرون كذلك على ما فرضه عليهم غيرهم من ضائقات : من الحرب التي كانوا حديثي عهد بها مع ما اقتضته من الرقابة والخدمة العسكرية والضرائب وغرفة إدارة الحرب الزرقاء في ثيابها السماوية ، وحشو الرؤوس بالدعايات ، وكانوا جميعاً ضد رجال الدين ، لا يزيدون في ذلك ولا ينقصون عن الأب " كومب "[٦٥].

فقد كان " سارتر " يرى أن التحالف ب ين الماركسية ، وبين السوريالية ، ليس إلا مرحلة أمام الحزب الشيوعي ، وأسماها بالمرحلة (السلبية) ، ويدلل على ذلك بأن الحزب الشيوعي الفرنسي ، انصرف عن السوريالية عندما انتقلت روسيا السوفيتية ، ومعها الحزب الشيوعي الفرنسي ، إلى دور التنظيم الإيجابي والبناء ، وذلك لأن اللقاء بين السوريالية وبين المطمح الثوري البروليتاري قد تم عام ١٩٣٠ ، حيث تحول عنوان المجلة الخاصة بالحركة السوريالية من (الثورة السوريالية) إلى (السوريالية في خدمة الثورة) ذلك أن السورياليين وجدوا أن الشرط الأول لتحرير الفكر يبدأ بتحرير الإنسان[٦٦]، لكن هذا اللقاء لم يستمر ، بين السوريالية والحزب الشيوعي الفرنسي ، لدرجة أن أشد الانتقادات جاءت من أعضاء الحزب ، وتحالفت السوريالية مع التروتسكية ، فرأى " سارتر " في هذا التحالف نوعا من استخدام التروتسكيين للحركة السوريالية لأنهم مطاردون ولا يزالون في المرحلة السلبية للقدم وهكذا فقد وجد " سارتر " أن الحركة السوريالية ، لا تهدف إلى تغيير العالم ولا تنزع إلى الالتزام ، وقد احققت بسبب جمهورها الذي اختارته ، فهي مع إدعائها

بأنها ثورة ، فإنها كانت حصنا للبرجوازية ، ولم تشكل في يوم خطرا عليها ، وكانت علاقاتها مع الماركسية ، هي علاقات في مرحلة سلبية لا تلبث أن تنتهي بالقطيعة عندما تنتقل الماركسية إلى البناء .

وقد كانت انتقادات " سارتر " تنصب أساساً على مضمون هذه الحركة ، وهو لم يكن يعنيه ما كان لديها من قفزات في مجال التعبير الفني ، والإبداع الشكلي ، وإنما هو قد وجه تفسيرا للأدب في الجمهور ، وبالتالي كانت نوعية الجمهور الذي تتوجه إليه هو سبب إخفاقها.

وفي حديث " سارتر " عن السوريالية نلاحظ أنه يؤكد على الأدب بشكل خاص ، ولكنه يشير في أحيان غير قليلة إلى الرسم ، والشعر مصوباً انتقاداته ، على أساس أن السوريالية تبغض الالتزام ، وتبحث عما هو تخيلي ، خارج عن الواقع ، وهذا يناقض نظريته في الالتزام والتي لا يخضع للالتزام فيها غير (النثر) ، وإذا أضفنا إلى ذلك موقفه من " بيكاسو " حيث كان يرى أن الحزب الشيوعي لا يستطيع استيعابه ، والبرجوازية هي التي تشتري لوحاته "[٦٧]، في حين نعلم أن " بيكاسو " فنان مبدع ، وقد مر بعدة مدارس منها (التكعيبية ، والسوريالية) والأخيرة كان من قممها ، فهذا يوحي بأن " سارتر " كان قد مر فى عجالة على السوريالية ، ولم يكن يفطن إلى تناقضه ، حيث لم يفرق بين هذه المدرسة في النثر ، وغيره من الفنون ، كما لم يكن مهتما بمراجعة آرائه السابقة ، وربطها مع آرائه اللاحقة حتى تستقيم نظريته.

ثانياً – الماركسية والالتزام

(أ) معنى ومعيار الالتزام

تعتبر فكرة الالتزام نقطة ارتكاز للمفاهيم الماركسية في الجمال ، إذ تربط الماركسية بين الفن وبين المجتمع مؤسسة ذلك على نظرية الانعكاس Reflexion وهي لا تفرق هنا بين فن وآخر ، فكما عبر " هنري لوفافر " عن ذلك ، بأن الفن ليس أيديولوحية ، ولكنه " له علاقات مع الأيديولوجية ، إن له محتوى أيديولوجي (يتراوح في حظه من الوضوح وفي كونه سياسياً عن وعى "[٦٨] ، فالكاتب أو الفنان ، إنما يعبر عن وضع اجتماعي ، وموقف تاريخي محددين ، وإذا كان صراع الطبقات ليس هو المبدع الخلاق ، ولكن المبدع الخلاق هو البحث عن تعبير صحيح عن جميع العلاقات الاجتماعية القائمة على قاعدة[٦٩] معينة وصراع الطبقات يؤلف جزءا جوهرياً من هذه العلاقات ، ويعتبر وجهاً أساسياً من وجوه الموقف التاريخي .

والماركسية ترى أن الكاتب مطالب بالوقوف في صف التقدم ، أو حسب التعبير الماركسي في صف الطبقة الصاعدة ، والفنان الحقيقي هو الذي يدفع المجتمع إلى التغيير ، والفن وسيلا يطرة على الواقع ، ومن ثم فإنه يلعب دورا

في تطور الإنسان المتناغم الشامل[٧٠] وهدف الفن العظيم هو تقديم صورة للواقع بتحل فيها التناقض بين المطير والواقع ، الجزلي والعام ، والمباشر والتصوري .. الح حتى أن الشيئين ينصهران في تكامل تلقائي في الانطباع المباشر للعمل الفني.[٧١]

فالكاتب والفنان ليسا معلقين في فراغ المجتمع الطبقي ، وإنما هيا بالضرورة ينتميان إلى طبقة اجتماعية محددة – رغم قدرة الكاتب على تجاوز وضعه وكذلك الفنان ، ولذا فهما ليسا محايدين ، وإنما ينحازان إلى أفكار محددة ، ومصالح محددة ووفقا لذلك ، فهما بالضرورة يلتزمان بمواقف

محددة ، تتبع من الأيديولوجيا التي يلتزم كل منهما بها . وقد حدد الكاتب الماركسي " إرنست فيشر " معنى الالتزام كما يلى :

" ليس معنى الالتزام أنه ينبغي على الفنان أن يتقبل ما يمليه عليه الدوق السائد ، وأن يكتب أو يرسم ، أو يؤلف وفقا لمرسوم رقم كذا ، أو كذا ، وإنما تسليمه بأنه لا يعمل في فراغ ، وأنه في آخر الأمر ملتزم بالمجتمع ، وكثيرا ما يحدث كما أوضح " مایاكوفسكي " منذ أمد طويل ، ألا يكون هذا الالتزام الاجتماعي العام متفقا مع التزام واضح بمؤسسة اجتماعية معينة ، وليس من الضروري أن يفهم كل الناس العمل الفنى ويقروه منذ البداية . فليست وظيفة الفن أن يدخل الأبواب المفتوحة بل أن يفتح الأبواب المغلقة ".(٧٢)

وإذا كان " مایاكوفسكي " لم يفرض على الفن أن يتبع مؤسسة معينة ، فإنه يرى " أن هناك بالإضافة إلى الألوان الزيتية وأثمان اللوحات مسائل سياسية محددة " (٧٣) فالكتاب والفنانون مشدودون بحكم أوضاعهم الاجتماعية ، ومواقفهم الأيديولوجية ، إلى المشاركة في المسائل السياسية ، فعندما قال توماس مان Thomas Mann بأن السياسة هي عمل كل إنسان ، فإن الملاحظة الضمنية في ذلك ، هي أن الكتاب عام ١٩٣٠ لم يستطيعوا أن ينسحبوا إلى البرج العاجي وأن يرفضوا الاشتراك في الفوران الاجتماعي في ذلك الوقت "(٧٤)، فإذا كان على العسكريين أن يقتحموا ميادين الحرب ، فإن الكلمة – الطلقة كانت هي مبرر الكاتب.

وإذا كان " فيشر " ، و " مایاكوفسلكي " وآخرون ، يرون أن الفنان لا يعمل وفق مرسوم أو تبعا لمؤسسة معينة ، إلا أن هذا ليس هو رأى . كافة الماركسيين فقد أوضح " لينين Lenin " في

مقال (التنظيم الحزبي والأدب الحزبي Party Organisation and Party literature) :

" أن ظروف الثورة البرجوازية الديموقراطية The Conditions of bourgeois demortic reveoluion تتطلب من الطبقة العاملة وحزبها صياغة جلية لموقفها ليس في قضايا السياسة وحسب ، بل أيضاً في مجال الفنون (٢٥) .

وقد رأى " متشنكو " أن " الافتقار إلى الالتزام الحزبي لا يكون إلا قناعاً Mask لالتزام من نوع آخر " [٧٦] . أي بأفكار البورجوازية ، والتي لا تعبر عن الوضع الثوري ، وإنما تعبر عن موقف متخلف تجاه الأحداث والواقع ، بل والالتزام بالحزب ، وبالشعب هو الذي " دفع مشكلة البطل الإيجابي Positive Hero إلى الصدارة[٧٧] .

ولكن إذا كان الفن ملتزما بالحزب البروليتاي ، وجاعلا من الواقعية الاشتراكية قاعدته الأساسية ، ومرتكزه الجمالي ، وخروج الكاتب على هذا يعتبر خيانة للأدب وللفن ، هل يمكن أن يكون الفنان الذي يتبع هذا النهج صادقاً ؟ بري " ميتشنكو " ردا على هذا ، أنه : " في حديث " لينين " عن عمل الفنان والكاتب نراه يوجه الأنظار إلى القوة والصدق في العواطف التي يصورها في العمل الفني والأدبي ، فقد أثار اهتمامه الاتهام العنيف الذي وجهه " ليو تولتوى[٧٨].

L. Tolstoy" إلى الأوتوقراطية والكنيسة ، وفصحه الدائم للرأسمالية المشحون بأعمق المشاعر والسخط التام . وهكذا فإن تفسير المبدأ اللينيني في الالتزام على أنه لا يعدو أن يكون مقولة فلسفية تغض الطرف عن الطبيعة الانفعالية للأدب والفن والأصالة في موهبة الفنان ، وهو ما زلنا نواجهه في صحافتنا ، يمثل إفقارا لهذا المفهوم ".[٧٩]

وقد أكد أيضاً ، " جون فيريفبل " الماركسي الفرنسي بأنه يجب على الكاتب بدلا من أن يكتب " بهرجاً أدبياً سياسي الاتجاه أن يغوص في الحياة نفسها وأن يصور بوسائله الفنية ما يراه "[٨٠]، ورغم هذا فإن رأى كل من " متشنكو " ، و " فيريقبل " يبدو لصيقا بصيغة الإلزام أكثر منه الالتزام الحر ، فأن يكون الكاتب مضطرا إلى الالتزام بالحزب ، وإلا اعتبر خائناً ، للحزب وللفن معاً ، وفي نفس الوقت أن يبدو كما لو كان مريدا لموقفه ، فإن ذلك يعبر عن تناقض جلى ، وإن كان " التمييز بين الأدب السياسي .Political Literature والدعاية (البروباجاندا) Propaganda يعتبر معقدا إلى أبعد حد ، ويتوقف على مقدرة الكاتب على التمييز بين وعيه الاجتماعي His Social Consciousnss وما يلزم نفسه به في فنه "[٨١]، كما يرى " فرديريك برسون " " فإن هذا التمييز ليس هو المعيار الذي يحكم على الأديب أو الفنان ، وإنما يجب أن تفصل لغة الفن عن لغة السياسة . وإن كان الفنان بالضرورة يعيش في عصر معين ، ويعبر عن آمال وأفكار معينة ، وله موقف من كل ما يدور في المجتمع ، فليس ضرورياً أن يكون موقفه واضحاً وضوح موقف السياسي ، وقد وقع المفكرون السوفيت ف ي هذا الخطأ – الدمج بين الفن والسياسة – خاصة من اتبعوا " زدانوف " .

وقد رأى السوفيت أن الالتزام كمقولة علمية Scientific Category لا صلة له بالمرة بالذاتية ، فهو يطلب " تحليلا موضوعيا للواقع " (٨٢) – على حد قول " لبنين " .

وقد كان لفترة الحكم الستالينية أثرا بالغا على المفاهيم الجمالية ، فقد أعلن في المؤتمر الأول للكاتب السوفيتي عام ١٩٣٤ ، " أن الرفيق " ستالين " قد عين كتابنا مهندسين للنفس البشرية[٨٣] وجاء في المعجم الفلسفي الصغير أن " رجال الفن السوفيتي هم مهندسو النفس البشرية ، يقدمون

على تربية العمال بالروح الاشتراكي والحماس الذي لا حد له للحزب الشيوعي والروح لوطنية السوفيتية " [٨٤] وقد انتشرت النظرية السوسيولوجية الفجة Vulger Sociology ، وضاع كتاب المسرح ، " نتيجة لوقوعهم ضحية نفي الصراع " [٨٥] والذي يعتبر وفقاً للمبادئ اللينينية ، من سمات المجتمع الاشتراكي الذي انتفت فيه الطبقات . ولكن رغم سطوة الستالينية فقد كان في الكتاب من يخرج على المفهوم الستاليني (أو الزدانوفي) للأدب ، فقد كان الكتاب أعضاء الاتحاد البروليتاري الروسي للكتاب ، وأعضاء " حركة الثقافة البروليتارية " ، يقيمون فنهم ليس على المبادئ الماركسية اللينية لانعكاس الواقع ، ولكن على المفهوم الذاتى لـ " بوجدانوف Bogdanov " [٨٦] للفن كنظام سيكولوجي .[٨٧]

وقد حاول عدد من الكتاب والفنانين – في المجتمع السوفيتي – إدخال النزعات المعاصرة في الأدب والفن في التصور الماركسي . وقد هاجم هؤلاء الكتاب ، الكتاب الرسميون ، أو الأكثر تمسكا بالنظر السوسيولوجية . فقد كتب " متشنكو ":

" هذا هو " ف . لاكشين V. Lakshin " واحد من نقاد المجلة "[٨٨]، يزعم أن علينا أن نحكم على العمل الأدبي والحياة التي يصورها (على أساس شهادة الكاتب وحدها) ، ويرى الكاتب أن هذا من (أبجديات علم الجمال المادي ABC of Materialist Aesthetics رافضا كل الآراء الأخرى باعتبارها تقوم على الجمود المذهبي " الدوجماطيقيا Dogmatic [٨٩].

وكانت أشد الانتقادات قد جاءت من " تروتسكي " أحد الأعضاء البارزين في الثورة البلشفية ورفيق " لينين " والذي شكل معارضة قوية للستالينة كلفته النفي ثم الاغتيال وكان الفن أحد

مجالات معارضته ، وقد اتصل بالسوريالية ، وكتب – عن الفن في عهد ستالين بأنه " سوف يدخل التاريخ كتعبير حاد عن التدهور العميق لثورة الطبقة العاملة ومع ذلك فإن سجن الفن الثوري في برج بابل لا يمكن أن يستمر للأبد ، فليس للحزب الثورى أن يزعم بأية حال أن مهمته الأساسية هي توجيه الفن لأن مهمة بهذا الشكل لا يمكن أن ترد إلا على أذهان أثملتها السلطة – كتلك التي يتمتع بها زعماء البيروقراطية في موسكو – إن الفن مثله في ذلك مثله العلم ، لا يسعهما تلقى الأوامر ، لأن طبيعتهما لا تسمح بذلك".(٩٠)

وقد انتقد أراء " تروتسكي " في ا لفن النقاد السوفييت الحاليون ، على سبيل المثال " متشنكو " إذ كتب : " وقد اكتشف الكتاب الروس الطبيعة الاستسلامية المعادية للينينية في آراء " تروتسكي " عن تطور الأدب والفن الذي خرج بشعار (ليست مناهج الماركسية هي مناهج الفن The Methods of Marxisms is not the methods of art ورأوا في هذا الشعار محاولة لابعاد الفن عن المعترك الأيديولوجي وإعلان التعايش السلمي في المجال الأيديولوجيي ، وهو أمر لا يعني في فترة (السياسة الاقتصادية الجديدة NEP) سوى الاستسلام لنفوذ العناصر البورجوازية"(٩١).

وكان أيضاً من نقاد ، وجهة النظر السوسيولوجية السائدة في الاتحاد الكاتب النمسوى " إرنست فيشر ": فقد رأى أن " العقائديين الجامدين من السوفيتي الماركسيين Dogmatic Marxists يرون الأدب والفن وكأنهما نوع من صدفة الحلزون Snails shell كنتاج لظروف تاريخية واجتماعية محددة ، وليس أكثر من ذلك "(٩٢)، كما عارض وجهة النظر السوفيتية الكاتب الهنغاري " جورج لوكاتش " فقد كتب : " في تعارضنا مع الماركسية السوفيتية المبتذلة فإن المادة

التاريخية تبين وجود تطور أيديولوجي لا يتحرك بشكل متواز آلى ومحدد من قبل مع النقد الاقتصادي للمجتمع "[٩٣] وأضاف بأنه في العمل الفنى يوجد تشيع نحو الموضوعية " هذا التشيع يجب أن يوجد مكثفا بوضوح وتميز لأن موضوع العمل الفني يجرى تنظيمه بوعي على يد الفنان تجاه الفن ".[٩٤]

وقد كانت آراء الماركسيين تتضارب ، وتتعادى ، مما يظهر أن مفهوم الالتزام ، والذي جاء كتعبير للعلاقة بين الفن والمجتمع[٩٥] ، لم يكن مغزاه واحدا عند كافة الماركسيين بل اختلف بين الواحد والآخر ، كما تأثر بعلاق ة المعبر عنه بالسلطة أو الحزب ، وقد وصل في أغلب الحالات إلى نوع من الإلزام من جهة الحزب أو المؤسسة ، والطاعة والخضوع من جانب الفنان والأديب ، وفي أحيان أخرى ، إلى التعبير عن التحرر الإنساني في معناه العام (كراى تروتسكى)[٩٦] او الوقوف في منتصف الطريق كما فعل المفكرون السوفييت الحاليون ، الذين انتقدوا بهوادة الزدانوفية ، والستالينية ، ولكنهم مازالوا يصرون على الالتزام الحزبي.

(ب) الالتزام والشعر

بالرغم من أن الماركسيين –بصفة عامة – لا يفرقون في تطبيق الالتزام على فن دون آخر إذ تكون الفنون جميعاً جزءاً من البناء الفوقى ، إلا أننا نريد أن نتصل – إلى حد ما – موقفهم من الشعر ، حتى نصل إلى لب المشكلة.

يكتب " جورج طومسون George Thomson " : "إن وظيفة الشعر مازالت كما هي دائماً ، في سحب الوعي من العالم المدرك Preceptual world إلى عالم الخيال، فإذا قارنا لغة الشعر

باللغة الشائعة ، فإننا نجدها أكثر إيقاعية وتخيلا وتنويعا وسحرا ، والحال ، في حياتنا الاجتماعية نجد أن العوامل التي تعمل على تميزنا الإنساني اقتصاديا واجتماعياً وثقافيا تغذى الاختلافات الفردية إلى حد كبير وإذ ذاك فإن العمليات العقلية للحياة الواعية توحى باختلافات عديدة بين الأفراد وهكذا فإن اللغة الشائعة التي تعتبر متوسطاً لوعيهم موسومة بأكبر حرية في التعبير الفردي ، ولكن عندما ننام أو نحلم ، ونبتعد عن العالم المدرك فإن فرديتنا تصبح ساكنة وتلعب دورها في النبضات الأساسية ، والابهامات الشائعة بيننا التي تبط Inhibited في حياتنا الواعية . عالمنا الحالم أقل فردية وأكثر تنسيقاً من عالم اليقظة . والشعر يمثل نسقاً من عالم الحلم . ولاقتبس من " بيتس Yeats " إذ يقول : " إن هدف الإيقاع هو إطالة لحظة التأمل ، واللحظة التي فيها تنام وتصحو معا وذلك باسكاننا بالمشاعر الخادعة للضجر ، بينما تجعلنا نستيقظ بالتنوع ، فتحتفظ بنا في تلك الح الة من التسامي ، والتي يكون فيها العقل متحللا من كل الضغوط الإرادية وغير مقيد بالرموز والإشارارت " (٩٧).

و" طومسون " يربط هنا بين الشعر والحلم والسحر ، والخيال ، والتأمل والتسامي ويرى أن لغة الشعر تسمو على اللغة اليومية الشائعة التي تتحول فيها

الكلمات إلى رموز دالة وتفقد إيحاءاتها بكثرة التداول ، وذلك لأن " الشاعر تؤديه الكلمة التي تنتقل من يد إلى يد كأنها قطعة نقد الصغيرة ، إلا أنها تسقط فجأة على الأرض محدثة رنينا ، فهي لم تعد قطعة عملة ، بل كجرد قطعة معدن ورنينها يثير في النفس انفعالات دفنت مند آمد طويل تحت أعباء اللغة المتداولة في حياة كل يوم ن الكلمة في القصيدة لا يكون لها معناها الموضوعي وحده بل يكون لها أيضاً معنى ، والشعر في رأى " طومسون " ، نوع من الكلام ،

وإذا أردنا أعمق ، معنى سحرى " ان ندرس أصل الشعر ، فإننا يجب أن ندرس أصل الإنسان ، لأن الكلام أحد السمات المميزة للإنسان ، ولذا يجب أن تعود القهقهري ، إلى البداية ... ، وحينئذ فإننا سوف نجد الكلام عند البدائيين يعتمد على الإيقاع والتصوير إلى حد يجعله يشترك مع الشعر في هاتين الخاصيتين ، وإن كان حديثهم شعرا ، فإن شعرهم سحرى وشعرهم غناء ، وغناءهم كان مصحوباً بالحركات الجسدية وقد صمم لكي يحدث تغييرا ما في العالم الخارجي ، ليفرض الوهم على الواقع[٩٩] والشعر وثيق الصلة بشيئيين ، الكلام والعمل ، وهما أهم ما يميز الإنسان عن الحيوان ، ولذا فالشعر وثيق الصلة بالسحر ، و الخيال والتأمل ، وأيضاً وثيق الصلة بتغيير العالم أي أن للشعر وظيفة مزدوجة (التأمل – التغيير) .

وإذا كانت لغة الشعر ليست هي اللغة الشائعة والمألوفة ، فهل معنى هذا أن الشاعر . عندما يشحن ألفاظه بالانفعالات يكون وحيدا ، منفردا منفصلا عن الناس ، متقوقعاً داخل ذاته ؟ (١٨) يجيب ، " طومسون " بأن " الشاعر لا يتحدث إلى نفسه فقط The Poet speaks no for himself بل لمن يتبعه من الناس ، صراخه صراخهم ، وهذا كل

ما في وسعه أن يفصح عنه ، وهذا هو ما يجعله عميقا . ، إذا تكلم من أجلهم فإنه يجب أن يعاني معهم ويعمل ويناضل أيضاً معهم) .[١٠٠]

ما دام الشاعر لا يكتب لنفسه ، لذا فإنه يجب أن يتواصل مع الآخرين ، وأسباب هذا التوصل تكمن في مشاركتهم – ليس كإنسان ، ولكن أيضا كشاعر – أي أن يكون واحدا منهم رغم أن لغته ليست لغة الحياة اليومية .

الشعر ، وإن كان يختلف في النوع عن النثر ، إلا أن لديه صلة بالمجتمع ، ر الشعر البورجوازى خلال القرن الثامن عشر عن روح الصناعة لدى البورجوازية الصغيرة الصناعية Petty Manufacturing Bourgeoisic وأجنحة من الطبقة الرأسمالية من ملاك الأرض الذين كانوا مقدمة لميلاد الرأسمالية الصناعية."(١٠١)

فقد فالواقعية الاشتراكية ترى أن الشاعر – رغم أنه يوحى ، ويستخدم لغة أشبه بلغة السحر على حد قول " طومسون " ، وصلت إلى حد ربط البعض بين مفهوم " طومسون " ومفهوم السريالية (١٠٢) – إلا أن الشاعر يهدف إلى تغيير الوضع الاجتماعي إلى التعبير عمن يوصل إليهم ، والشاعر في مجتمع ما ، هو مرآة لهذا المجتمع – وإن كان ذلك لا يتم بشكل واضح نسبياً كما في النثر – فالشعر ، وسائر الفنون ، تشكل جميعاً جزءا من البناء الفوقي للمجتمع الذي يعبر عن العلاقات الكائنة فيه ، وفقاً لنظرية الانعكاس اللينينة .

وإذا كان الشعر ملتزماً – في الماركسية – فإن الفنون جميعها أيضاً ملتزمة فمضمون " الشعر ، والفن هو المصلحة العامة ، وهي نفعية ، ولكنها نفعية أحلت القيم الاجتماعية محل القيم الفردية المحضة فكان الشعر سلاحاً من أسلحة إقرار العدالة الاجتماعية . وقد اتخذ الشعراء لهم مركزا يتفق وحريتهم في الخلق والإبداع ، ولكن في داخل قفص النفعية والالتزام ، فصارت أجنحتهم مراوح وارتبط خيالهم بملابسات المجتمع والمادية التاريخية".(١٠٣)

وهكذا فإن الماركسيين – مع إقرارهم بأن الشعر نمط خاص من الإبداع إلا أنه بالضرورة ملتزم ، وهذا هو ما دفع " ليون تروتسكى Leon Trotsky " إلى دراسة المدرسة الشكلية في الشعر

The Formalist School of Poetry والتي رأى أنها رغم سطحيتها Supericialiy ورجعيتها إلا أن لديها شيئا مفيدا ، وهو رؤيتها المستقبلية Futurists ، فرغم احتكارها تمثيل الفن الجديد ، إلا أنه لا يمكن إلقاءها بعيدا عن عملية إعداد الفن للمستقبل ، ودرس أيضاً أساسها الفلسفي ، فرأى أنه نوع ن " القديس جون .St من المثالية العقيمة مطبقة على مسائل الفن ، إذ أنهم يتبعون " John " ويعتقدون بأنه في البدء كانت الكلمة In the beginning was the ward ولكننا – " تروتسكى " والماركسيون – نعتقد بأنه في البدء كان العمل . (١٠٤) فالشاعر والفنان والأديب ، جميعهم كائنات اجتماعية ، تملك قدرة على الفعل ، وفي نفس الوقت تقع تحت طائلة المجتمع ، فهي لا تملك الحياد ، ولا بد أن تنحاز – في المجتمع المنقسم إلى طبقات – إلى إحدى الطبقات المتصارعة ، والالتزام الاشتراكي هو الذي يلتزم بآمال الطبقة الصاعدة – وهي في المجتمع البورجوازي الطبقة العاملة . هذا بالإضافة إلى كل التباينات في الآراء التي تنسحب على كل ملتزم ، والتي تشكل ظاهرة واضحة في داخل نطاق الماركسية .

(ج) نقد الاتجاهات غير الملتزمة

كتب " روجيه جارودى Roger Garaudy " : " الواقعية لا تعني أن تقدم صورة دقيقة للأشياء والأحداث والناس ، إنها تعنى المشاركة في إبداع العالم

Creating the world عبر عملية دائبة التشكل ، وأن نضع الإصبع على إيقاع نبضه العميق " . (١٠٥)

وبهذا أعلن عن نوع من الواقعية يختلف عن المفهوم الشائع ، والذي يسوى بين الواقعية Realism والطبيعية Naturalism جاعلا من هذه الواقعية تعبيرا عن اتجاه الماركسية الجمالي .

ولكن مما يجدر ذكره أننا نواجه آراءا مختلفة أيضاً داخل الفكر الماركسي الجمالي منها ما يتفق مع الرأي السابق لجارودي ، ومنها ما يجعل الواقعية اشتراكية Social Realism كالسوفييت الحاليين و " لوكاش " ، ومنهم من يرفض الواقعية ، ويضع مكانها مفهوم " الفن الاشتراكي Social art كـ " إرنست فيشر " ، فهو على سبيل المثال يقول : " إن مفهوم الواقعية في الفن – لسوء الحظ – مفهوم مطاط ، وغير محدد Indefinite ، فالواقعية توصف مرة بأنها اتجاهاً ، وبأنها تطوير للواقع الموضوعي ، وتارة أخرى بأنها أسلوب Style ومنهج Method وكثيرا ما تضيع الحدود الفاصلة بين هذين التعريفين " (١٠٦).

هذا الاختلاف يجعلنا نواجه تباينا واضحاً في الآراء تجاه المدارس والاتجاهات المختلفة ، شأن ذلك شأن الخلافات في المواقف العديدة الأخرى ، خاصة بالنسبة للموقف من الاتجاهات والمدارس المعاصرة .

فإذا كانت الواقعية ، (أو الاتجاه الماركسي) ، " ترفض مثالية الكلاسيكية وتفسر النموذج على أنه نموذج اجتماعي وليس نموذجاً إنسانياً عالمياً مطلقاً ، كما ترفض ما تفرضه الكلاسيكية من وضع سلم لشرف الموضوعات ونبلها"(١٠٧) وغيرها من خصائص الكلاسيكية وإذ ترى أنها – أي

الكلاسيكية – تعبر عن أوضاع اجتماعية وتاريخية معينة لم تعد موجودة الآن ، ولذلك فالموقف منها أصبح واضحا وجلياً ، فإنها (أي الواقعية) أو أنهم (الماركسيون) بدءا من الرومانتيكية ، تبدأ البلبلة ، والاختلاط .

كتب " ج . بليخانوف " : (في نفس الوقت بالرغم من أن الرومانتيكين والبارناسيين والواقعيين الأوائل كانوا يثورون ضد الانحطاط في بيئتهم الاجتماعية ، فإنه لم يكن لهم هدفاً تجاه العلاقات الاجتماعية التي تعتبر الجدر لهذا الانحطاط ، وعلى النقيض من ذلك ، بالرغم من أنهم يلعنون البورجوازيين ، فإنهم يقدسون النظام البورجوازى " (١٠٨)

وإذا كانت هذه الحركة بطبيعتها متناقضة لأنها جاءت تعبيرا عن وضع متناقض ، هو وضع البورجوازية ، التي نادت بالحرية ، وكانت تعنى بها حريتها هي كبورجوازية والتي تتعارض مع حرية الشعب ، والتي نادت بالعديد من المبادئ المتضاربة ، إذا كان ذاك وضعها ، فإن النتيجة الحتمية هي إما أن تدوب (أي الرومانتيكية) في الوضع البورجوازي أو تتمرد عليه وكان نتيجة هذا الاختيار – ونظرا لتناقضها " أيضاً " أن نشأ الفن للقن الذي نتج – كما يرى – " بليخانوف " – من " انعدام الانسجام بين المشتغلين بالفن وبيئتهم الاجتماعية " . (١٠٩)

وقد رأى " بليخانوف " أن (الفن للفن) كان ثورياً في موقفه من البورجوازية فكان رفض الفنانين للبورجوازية ، وللتعامل مع أخلاقها التي تخضع لشريعة السوق رفضاً ثور ياً حتى أنه يشيد " بيوشكين Pushkin " لأنه أدرك أنه " من العبث إعطاء دروس لرعاع المجتمع فاقدي الإحساس الدين لا يدركون شيئاً ، وكان مصيباً حينما ولاهم ظهره في كبرياء ولو أخطأ في شيء ، فإنما

كان خطؤه لأنه لم يوسعهم هزءا وسخرية أكثر مما فعل ! وهذا من سوء حظ الأدب الروسي " . (١١٠)

وكذلك رأى " إرنست فيشر " موقفاً ثورياً ، ولكن ما هو الموقف الآن من الفن للفن ؟

يقول بليخانوف : " لقد أصبحت فكرة الفن للفن غريبة في هذا العصر ... " ويضيف : " إن نظرية الفن للفن لا تنتج ثمرة طيبة ثمرة في الظروف الاجتماعية الحالية "(١١١) لأن الفنان الذي كان لا يملك في عصر تسلم البورجوازية الحكم ، في القرن الماضي ، نظرية علمية ، أو دليلا يرشده إلى كيفية مواجهة هذه الطبقة ، أصبح الآن لديه هذه الأداة ، وبالتالي أصبحت العزلة تشكل ملاذا للبورجوازية التي تريد أن تبعد الفنانين والأدباء عن موقع المواجهة . فالموقف الحقيقي للفنان اليوم في رأى الماركسيين هو الموقف الملتزم .

وإذا كان الماركسيون قد رأوا في الرومانتيكية مدرسة ثورية في بدئها ، حيث كانت معبرة عن البورجوازية الصاعدة ، فإن هذا الموقف استمر حتى بعد أن جاء مكسيم جوركى M. Gorky وجعل من الرومانتيكية الثورية أو (التقدمية) مدرسة معبرة عن آمال الاشتراكين الثوريين ، وقد اعتبر العديد من الكتاب السوفييت الحاليين ذلك الرأى وأخذوا به ، وأضافها بعضهم إلى الواقعية الاشتراكية ، ولكن هذا الرأي لم يلق القبول لدى جميع الماركسيين ، بل قد هاجمه بشدة بعضهم ، على سبيل المثال ، المفكر الهنغارى ، " ج . لو كات ش " الذي لم يعبا بما يشكله " جوركي " بالنسبة للماركسيين سواه ، فكتب : " إننا جميعاً نعلم أن الرومانتيكية الثورية كانت في العشرين سنة الأخيرة إحدى العلامات المميزة للواقعية الاشتراكية فكيف أمكن للرومانتيكية – رغم الجاذبية

التي تصاحب هذه الصفة – أن تصبح فجأة جزءا من الجماليات الماركسية ، على الرغم من أن " ماركس " ولينين لم يستخدما هذا الاصطلاح قط إلا بازدراء ساخر ، وفي رأيي أنها ترجع إلى نفس السبب الذي من أجله توجد الطبيعية في الكتابات الاشتراكية : وهو " مذهب الذاتية الاقتصادي " و " المذهب الإرادي " اللذين أنتجتهما عبادة الفرد . إن الرومانتيكية الثورية هي المعادل الجمالي لـ " مذهب الذاتية الاقتصادي "[١١٢] ويشن هجومه على هذا المذهب ، إذ أنه يصور الواقع تصويرا فجا ، مع أنه أكثر غنى وثراء .

وكذلك رأى " بوريس شوكوف Boris sukev " أن الرومانتيكية لم تستطع فهم التناقضات الاجتماعية بصورة كاملة وفي شمولها ، فقد بالغت في دور الفرد The Role of the individual مضيفة طابعاً كلياً على عالمه الداخلي وقاطعة كل صلاته بالعالم الموضوعي".[١١٣]

فقد أخذت الاتجاهات الماركسية – عدا التي تتشبع للرومانتيكية الثورية – " على عاتقها القضاء على تمجيد الذات الفردية المنعزلة ، والحد من الارتكاز الأساسي على الخيال الواهم "[١١٤]، ولكن الأمر لم يقف عند نقاد معارضين للرومانتيكية ، وآخرين معها بل إن " العديد من النقاد السوفييت أشاروا إلى رومانتيكية تقدمية وأخرى رجعية " [١١٥] ثم تطور إلى اتخاذ هذا المنهاج – تقسيم المدرسة إلى شطرين –منهاجاً عاماً يمكن تطبيقه على الاتجاهات الحديثة ، والتي يتضح أن موقف " الماركسيين " منها يزداد تعقيدا ، إذ يشير " الكسندر مایاسینکوف Alexander Myasnikov " إلى أن النقاد التشيكوسلوفاك رأو " أنه يمكن تطبيق الفكرة على المناهج الأوروبية الأخرى . فهم لا يتحدثون قط عن رومانتيكية رجعية وأخرى تقدمية ، بل يتحدثون عن واقعية نقدية Criticial Realism تقدمية وأخرى رجعية ، وحتى عن (حداثة) Modernism رجعية

وأخرى تقدمية . وهم يقولون أنهم يستخدمون مصطلح " الحداثة " استخداماً يختلف عنه في الاتحاد.

السوفيتي ، فهم لا يعنون به الفن الرجعي وحده بل الفن الحديث إجمالا ، ومن ثم يميزون بين نوعين من الحداثة ، ووفقا لرأيهم فإن مصطلح الواقعية الاشتراكية Social Realism لا يتسع بما يكفي لكي يحوى نراء الفن التقدمي في تشيكوسلوفاكيا وعلى هذا يقترحون استعمال مصطلح اكثر اتساعا في رأيهم وهو (الفن الاشتراكي) الذي يجمع بين الحداثة التقدمية بوصفها إحدى نزعات الفن الحديث وبين الواقعية الاشتراكية "[١١١].

ويزداد الأمر تعقيدا عندما يرد – على رفاقه التشيكوسلوفاك – محددا بان التعارض بين الواقعية والحداثة كان منذ عهد طويل ، وقد ظهر في القرن المنصرم عندما بدأت الأفكار المستحدثة Modernist Ideas في الظهور أول الأمر عند الرمزيين ، حيث دار صراع أيديولوجي وجمالي مرير بين الاتجاهين ، بين اتجاه (ثورى ، جذوره في أعماق الشعب والحزب الشيوعي) ، و (اتجاه ينهض على التعبير الذاتي ويمعن في الذاتية إلى حد بغيض) ، وهذا الاتجاه في رأيه – له أنسابه التي تعود إلى الرمزية والمستقبلية والتصويرية والتعبيرية والتكعيبية والسوريالية ... الخ التي تنأى بعيدا عن المجتمع وتعادي الواقع وتضرب بجذورها في المثالية الذاتية والفردية والشكلية Formalism " .)[١١٧]

ويصل الهجوم مداه على الاتجاهات الحديثة في الأدب والفن عندما يقول " الكسندر ديمشتز Alexander Dymshits " : بأن الفن الحداثي Modernist Art " هو فن ... البورجوازية المتدهورة ، وهو غير مقبول لدى أشياع الواقعية الاشتراكية " . (١١٨)

وكذلك نعت " بليخانوف " المدرسة المستقبلية ، باسم " الانحطاطية " وقال عنها " تروتسكي " (١١٩) بأنها سطحية ، ورجعية، وإن كان قد رأى فيها ما يمكن الاستفادة منه ، ورأى " الكسندر ديمشتز " أن " الفن الواقعي ، إنساني – دائماً – إنه يشرب حبا عميقا للبشرية ، ورغبة أكيدة في مساعدة المجتمع ودفع التقدم ، بينما ، ا على الجانب الآخر ، نجد أن الشكلية Formalism والتجريدية Abstractionism غير إنسانيتين ، إنما تحتقران التحليل العميق للشخصيات ، ونتحرفان باهتمامهما إلى تشويه صورة الإنسان " .(١٢٠)

وفي مضمار الهجوم على الأدب الحديث ، اعتبر " نيكولاى لزروف Nikelsi Leizerow الأدب الوجودي أدبا يستخدم نماذج من الواقع الحي ، لكي بطرح مفاهيم فلسفية تشوه الواقع مع إشاعة الوهم بالصدق الواقعي في تصوير الحياة ، ويضرب مثالا " براوية " " البيركامو "الغريب "(١٢١) (المنبوذ) The outsider إذ يرى أن هدفها هو إثبات عبثية وخواء الوجود الإنساني ، وهو يشيد بمقدرة الكاتب الفنية ، ولكنه يرفض بشدة مضمونه الذي لا يتفق – مع ما يراه (المنهج الواقعي) وهو نفس ويعمل على تعميم فهمه لرواية الغريب على الأدب الوجودى كله(١٢٢) وهو نفس الفهم الذي نراه متداولاً في " القاموس الفلسفي " – إصدار دار التقدم – إذ يرى أن علم الجمال الوجودى نظرية مثالية ذاتية للفن والإبداع الفني ويدمج بين الوجودية (في الفن) وبين الطبيعية في تصويرها لانحطاط الإنسان وللجانب المعتم Dark side للوجود الإنساني ، ويرى

القاموس ، أيضا أن الفن لديهم يعمل على إيقاظ العواطف اللاواعية للفرد . وعلم الجمال الوجودي يعكس التدهور الروحي للمجتمع الرأسمالي المعاصر(١٢٣) .

ويكتب " سيرجى موزنياجون Sergei Mozhnyagun " بعد أن يربط بين الاغتراب Alienation والامبريالية Imparialism ساخرا من الوجوديين : "أما الوجوديون ، من ناحية أخرى ، والذين يرون الإنسان وجودا منعزلا بلا معين فإنهم يعتبرون الاغتراب ، أي التضاد بين الإنسان والمجتمع مبدأ أبديا ومطلقا " (١٢٤) .

وهنا نجد . ، خلطا بين كافة الاتجاهات الوجودية ، بل وصلوا إلى الدمج بين الوجودية والطبيعية ، متجاهلين ما يمكن أن نراه عند " سارتر " من أدب المواقف والمضاد لأدب " مارسيل " الذي يخضع لحتمية قدرية – كانت محل نقد عنيف من " سارتر " .

ولكن ، رغم الهجوم الشديد على الاتجاهات (الحديثة) في الأدب والفن من جانب العديد من الكتاب الماركسيين ، لاسيما السوفيت منهم ، فإن هذا لم يمنع تغلغل هذه الاتجاهات داخل الاتجاهات الماركسية ، سواء في الاتحاد السوفييتي أو خارجه ، مما دفع " متشنكو " إلى أن يقول : " نحن لا ننكر مدارس معينة في الفن البورجوازي المعاصر تسعى حقا إلى قطع الصلة التي تربطها سواء بالعالم المادي ، أو بالمتطلبات الروحية للناس العاديين . وإنه من الجدير بالأسف أن نقدم هذه النزعات الضارة في صورة العملية الطبيعية في تطور الفن والتصور الماركسي الجديد له "(١٣٥).

بل ونجد أن الكاتبة الاشتراكية الهولندية " هنريتا رولاند – هولست Henrieta Roland - Holst في دراستها عن علم الجمال الاشتراكي تؤكد قائلة : أنه " من المعروف للجميع ومما لا يحتاج إلى تذكير أن الفن ليس في حاجة إلى هدف خارجه ويرى معناه في ذاته " (١٣٦) ، مما يصل إلى الدعوة لمبدأ " الفن للفن " .

ويتضح التناقض في المواقف عندما نجد ثلاثة من الكتاب الماركسيين " روجيه يكتبون عن " كافكا " ، وهم : " سيرجى موزنياجون " ، " جورج لوكاتش " ، " ر جارودي " ، فإذ يرى الأول أن " كافكا " ينتقد الرأسمالية ولكن انتقاداته غير مقنعة لأنه يستمد نقده من ما أسماه (بغضب النفس Anger of he soul) فلم تكن الرأسمالية وحدها في نظر " كافكا " ممثلة للعنف الشامل ، بل أيضا كانت الثورة الاشتراكية وتعاطف " كافكا " – في رأيه مع الثورة الروسية لم يجعله يعتبرها تحولاً تاريخيا لأنه كان متأثرا بفكرته الراسخة في ذهنه عن شبح البيروقراطية المفزع ، فقد كان يقول : إن كل ثورة تنتهى إلى صورة من البونابرتية التي تحتضن الثورة فلا تبقى سوى نوع جديد من البيروقراطية "(١٣٧) جاعلا نقده ينصب أساسا على آراء " كافكا " أكثر منه على ادبه ، ولم ير تناقضا في عمل " كافكا " يعكس تناقض واضطراب العصر علما بأنه لو اهتم برأى " إنجلز " عن " بلزاك " الذي أوضح أنه بالرغم من أن " بلزاك " كان من انصار (المشروعية) لكن رواياته تعتبر مرثيات لذلك المجتمع الذي كان يناصره وقد وصف (أي بلزاك Balzac) الفترة ما بين عامي ١٨١٦ ، ١٨٤٨ ، مقدما لوحة حية من الأحداث عن تقدم البورجوازية إلى السيطرة على المجتمع وانهيار مجتمع الإقطاع (١٣٨) .

أما " لوكاتش"[١٣٩] فرغم أنه رأى في " أعمال كافكا يتحقق إدراك الواقع الذي يؤدي إليه هذا بأكبر قدر من التماسك والإقناع ، وبأنه ينتمي إلى الكتاب الواقعيين العظام ، إلا أنه أدانه بشدة ، رابطا بينه وبين " كيركج ارد " ، لأنه لم يتجاوز تصوير الطابع الشيطاني لعالم الرأسمالية الحديثة وعجز الإنسان في مواجهته وخلاصه بالطبع ، ولأن موضوع قلقه لا يزال بعيدا عن ذروة تطوره التاريخي .

أما " روجيه جارودى " (١٣٠) فيرى " كافكا " كاتبا واقعيا عظيما ، أقام التحاما بين الإبداع الشعري والحياة ، وهو ليس كاتبا بانسا ولكنه شاهد على عصره ، وأعماله الأدبية تعبير عن موقفه من العالم ، وهي ليست صورة منقولة ومتواكلة كما أنها ليست بوءة تسرف في الخيال ، وتتمثل عظمة كافكا في نجاحه في خلق عالم أسطوري لا ينفصل عن عالمنا الواقعي بل يكون معه وحدة ، ويجعل كافكا صاحب النصيب الأعظم في كتابه (واقعية بلا ضفاف).

وهذه المواقف المتباينة تؤكد ما نراه ، من عدم وجود وجهة نظر ماركسية واحدة ، وإنما توجد اتجاهات ماركسية متباينة تجاه المدرسة الواحدة .

ولعل الموقف من " السوريالية " يزيد الأمر جلاءا ووضوخا ، خاصة إذا علمنا أن السوريالية أقامت دعوتها على أساس أن " بريتون " (١٣١) كان يعتبر نفسه ماركسيا والماركسية أهم الروافد التي ترفد السوريالية بفلسفتها فقد كتب " سيرجي موزنياجون " : " ولكن سوف يكون صحيحا لو أننا سلمنا بأن " السوريالية " نوع من الكآبة والغضب تكبل الإرادة ، وتخنق الاحتجاج . فقد أكد آراجون Aragon في مقالته عن إيلوار Eluard بأن الشاعر الموهوب يمكن أن يكون شاعرا

حقيقيا للشعب فقط عندما يرفض السوريالية ".[١٣٢] فكأن هذا الموقف السلبي هو الذي يجعل الشاعر شاعرا شعبيا.

أما القاموس الفلسفى – الصادر عن دار التقدم – فقد جاء به عن " السوريالية " ، أنها التعبير عن السمة المميزة لأزمة المجتمع الرأسمالي Th Crisis Of Capital Society وأن جذورها الفلسفية جاءت من المثالية الذاتية " لفرويد " التي تعتبر الفن ك (شيء) As thing ، وإنه ناتج ووظيفة للشهوانية . ويرى (القاموس أيضا) أنه وفقا للسوريالية فإن الفن ينبع من الإثارات الجنسية ، ومن الخوف من الموت ومن الحياة . وتناقضات المجتمع الرأسمالي التي شطرت الرأسمالية إلى شطرين ، بالخوف والعجز عن مواجهة العالم الواقعي الناتج عن هذه التناقضات ، هذه التناقضات جعلت السورياليين يجدون بعض الصور التي أمكنهم تجسيمها مشيعين القرف والإشمئزاز من الواقع والحياة نفسها ، والسوريالية من وجهة النظر تلك تؤكد على الهذيانات Hallucinatons والحالات المرضية Pathological Cases والتشاؤم واليانس .

ويضرب (القاموس) مثلا على بعض السورياليين فيضع بينهم (ت . س . اليوت) وكافكا ، و " باوند " وغيرهم . " (١٣٣)

والجدير بالذكر هنا أن القاموس لا يشير إلى أن السوريالية تتخذ من الماركسية أحد أركانها الأساسية ، ولا يشير إلى موقف " تروتسكي " المناصر لها والدي اعتبرها المدرسة المعبرة عن الاتجاه الماركسي ، والأكثر من ذلك ، هو الوقوع في الأخطاء الفادحة ، كأن يعتبر الشاعر الإنجليزي (ت . س . اليوت . T. S. Eliot) شاعرا سوريااليا ، وكذلك " آزرا باوند " ، أو اعتبار

" كافكا " كاتبا سوريااليا ، وهي أخطاء لا تغتفر ، وهي وإن كانت توحي بشيء ، فإنها إنما توحي بخلط ودمج بين كافة الاتجاهات الحديثة ووضعها جميعا في سلة واحدة ونسبتها إلى شجرة واحدة في مواجهة الأدب السياسي (ولا أقول الأدب الإشتراكي) .

وفي حالة السوريالية أيضا نلاحظ أن المواقف متناقضة أيضا ، فبينما يشترك " تروتسكي " في تحرير البيان السوريالي ، ويرى " بريتون " أنه ماركسي ثورى ، وفإننا نجد أن " آراجون " السوريالي السابق يهاجم السوريالية بعنف جاعلا الكفاح ضدها كفاحا ضد " التروتسكية " ، كما أننا نلاحظ الهجوم العنيف من النقاد وعلماء الجمال السوفييت الحاليين ، وكذلك الموقف الرسمي المتمثل في ما جاء في القاموس الفلسفى.

وهو نفس التناقض الذي كان تجاه " بيكاسو " الذي رأى " جارودي " أنه إنسان ومصور يلتهم الدنيا بعينيه ، ثم يفرزها بيده ، وبين العينين واليد يوجد رأس " (١٣٤)، وبينما كان " بيكاسو " وقلب إنسان تجرى من خلالهما عملية تمثيل وتحول "(١٣٤) ، وبينما كان "بيكاسو"

مشكلة المشاكل بالنسبة للحزب الشيوعي الفرنسي ، فلم يستطع أن يستوعب عالمه ، وقد شاع عنه الكثير إلى حد اضطرار " جارودي " – التأكيد على أنه إنسان وليس أسطورة " وليس نبيا أو بهلونا أو نيز كا سقط علينا من الفضاء أو شيطانا لفظه الجحيم ، أو صانع معجزات "(١٣٩) .

فقد كان الفهم الخاص للالتزام من قبل الماركسيين الفرنسيين (أعضاء الحزب الشيوعي) عدا " جارودي " ، والذي طرد منه أخيرا ، كان هذا الفهم الخاص يقع تحت تأثير الآراء الرسمية

السوفييتية التي تضيق نطاقه ، وبالتالي تحكم على كافة الاتجاهات والمدارس بالعقم ، ومما هو جدير بالذكر ، فإننا نلاحظ أيضا ، في هذا المضمار (نقد الاتجاهات غير الملتزمة) أن الماركسيين لا يقفون في خندق واحد ، وإنما تتعدد الاتجاهات ، بدءا من الاتجاه الذي يرفض كافة المدارس والاتجاهات التي لا تجعل من الواقعية الاشتراكية ، بأكثر مفاهيمها فجاجة (الالزام الحزبي) أساسا لها ، مرورا بالاتجاه الذي يمكن أن يستوعب الواقعية النقدية والرومانتيكية الثورية ، وتنتهى إلى الاتجاه الذي يستوعب كافة مكتسبات الفن المعاصر ويوسع من نطاق الواقعية لتشمل الاتجاهات الحداثية ، وهذا يوضح بجلاء إلى أي مدى ، يجب في تعاملنا مع المفاهيم الجمالية الماركسية ، أن نحدر من الموقف الدوجماطيقي الذي يؤكد على وجود (علم جمال ماركسى) أو اتجاه ماركسى واحد .

ثالثا : العلاقة بين موقف " سارتر " والاتجاهات الماركسية

إن مفهوم الالتزام ، بالرغم من أنه ليس مفهوما أدبيا خالصا إلا أنه وجد شيره البالغ الدقة في حقل الأدب والفن ، وكان نتيجة لتطبيق هذا المفهوم هو أن يلعب الكاتب دورا في الصراعات التي تعتمل في العصر ، وذلك لأنه لا يؤدي واجبه كفنان أو أديب وحسب ، بل لأنه يعرف قيمة هذا المبدأ – ويتميز الأدب الملتزم – على حد ما يرى " ماكس أدرث Max Aderth " بعظم واقعيته ووضع المؤلف في الحياة ، وإن كان هذان لا يمكنهما إبداع فن ، إلا أنهما يرفعان من قيمته ، فهما يساعدان على جعلنا واعين بواقعنا الفعلي ، وزيادة إحساسنا المسئولية ، بالإضافة إلى أن الأدب الملتزم يساعد على ترشيد استمتاعنا الجمالي إنه يجعله ذا وظيفة اجتماعية . " (١٣٦)

وبالرغم من أنه قد يبدو أن مفهوم الالتزام واضح ولا لبس فيه ، إلا أن مجرد التعامل مع هذا المفهوم يوضح إلى أي مدى يختلط معناه ، وقد كان هذا واضحاً في طرح الموضوع بين " سارتر " والاتجاهات الماركسية ، وقد اتضح أنه إلى جانب الاتفاق بعض الآراء ، إلا أن ذلك لم يمنع وجود خلافات عميقة أيضاً ، وسوف نوضح العلاقة بين آراء " سارتر " والآراء الماركسية كالآتي :

معنى الالتزام ومعياره

لقد رأى " سارتر " أن الكاتب الملتزم ينطلق من وضعه ، والذي على أساسه يلعب دوره بالنسبة لقرائه ، هادفاً إلى قهر صدفية العالم ، وإصلاحه بتصويره كما هو ، أى كمنبع للحرية الإنسانية ، ويكمن معنى الالتزام في الفعل وتحمل المسئولية ، فكان المعيار الذي يلتزم على أساسه الكاتب معيارا أخلاقيا.

هذا بينما أقام الماركسيون مفهوم الالتزام على أساس نظرية الانعكاس ، إذ يعكس الأديب أو الفنان الوضع الاجتماعي القائم والعلاقات الاجتماعية الكائنة في المجتمع على أساس أن الأدب والفن معا يشكلان جزءا من البنية الفوقية للمجتمع التي تعكس البنية التحتية له . هذا بشكل عام ، ولكن اختلفت التقديرات بين أن يكون الكاتب أو الفنان ملتزما بالخط الحزبي Party Line أو أن يكون مع التحرر الإنساني العام ، أو في موقف وسطى بينهما – كما أوضحنا فيما سبق – وفي هاده النقطة فإننا نجد أن " سارتر " قريب جدا من الماركسية ، وخاصة من الاتجاهات التي توسع مفهوم الالتزام وتجعله مع التحرر الإنساني بشكل عام ، وإن كان مفهوم " سارتر " لا يقوم

على أساس متين ، في علاقته بالوضع الاجتماعي ، إذ استبدل الجمهور بالعلاقات الاجتماعية القائمة في عصر أو وضع معين .

لقد استنتج " سارتر " [١٣٧] الالتزام من طبيعة الأدب ، وهكذا كانت نقطة بدايته مقامة على ماهية مثالية أكثر منها على الدور الطبقي للأدب في أي مرحلة من مراحل التطور الاجتماعي ، والنتيجة هي أن تعريفه الشهير للأدب كومى بالوجود وذلك لما يأتي :

أولا – لأن ذلك الوعى يجب أن يكون وعيا اجتماعياً يعتمد على ممارسة اجتماعية محددة ، وذلك بإدراكه القوى التي يستند إليها والقوى التي يناضل ضدها ، فالكاتب الملتزم يصبح أكثر وعياً بانخراطه كإنسان ، ومسئوليته ككاتب ، وبأن هدين لا ينفصلان . وقد وضع " بريخت Brecht " " الكاتب الماركسي " المعنى كما يلى : يوجد القليل مما يمكنني القيام به ، ولكن بدوني فإن الحكام يكونون في أمان تام ...

ثانيا – الفعل الذي يقود إليه الوعى ليس فعلاً فردياً ... وبالنسبة للماركسيين فإن الالتزام يتضمن الروح الحزبي ويشترك بين مجموعة واسعة ، وإن كان " سارتر " عام ١٩٤٨ رأى أن الكاتب الملتزم هو الذي يوجد خارج حزب الطبقة العاملة فقد كان يبرر موقفه بأن الحزب الشيوعي الفرنسي ليس ثورياً بقدر كاف .

ثالثا – لعل ربط " سارتر " بين الالتزام والوعي بالوجود يعود إلى أنه لم يفطن إلى أن الالتزام برز في القرن العشرين ، والانطباع الذي يمكن أن يصلنا منه هو أن الالتزام كان ينبغي أن يظهر مبكرا جدا عن هذا القرن . ولكن من جهة اخري فإن الاتجاهات الماركسية أوضحت أن الالتزام

نشأ اليوم To day وبالدرجة الأولى بسبب تعاظم حدة الصراع الطبقي ، وحدة التناقضات بين قسمى المجتمع المتضادين Opposed sections of society التي جعلت الأمر يزداد صعوبة لو بقى الكاتب محايدا ، وذلك أن الكثيرين ممن نبذوا الالتزام أحسوا بالحاجة إلى تبرير موقفهم . كما أوضحت الاتجاهات الماركسية أيضاً أن ضيق نطاق الاحتكار الرأسمالي ، جعل الحال بين المثقفين والطبقة العاملة لم يعد قائماً بين عدد محدود من الأفراد كما كان عندما صاغ " ماركس " و " إنجلز " بيان الحزب الشيوعي Manafesto of the Communist party بل أصبح الآن ظاهرة اجتماعية Social phenomenon فالالتزام يعكس التغيرات الاجتماعية ، وأصبح الآن يعكسها بشكل أدق ، بل وأصبح في وسعه مساعدة التغيرات اللاحقة .

ولكن ، وحتى لا تكون متعسفين في هذه النقطة ، فإن " سارتر " قد أشار بوضوح إلى عدم إمكانية الحياد بالنسبة للكاتب في مواجهة الصراعات التي تدور في المجتمع والعصر ، ولام بعنف " فلوبير " و (الأخوين جونكور) لصمتهما إزاء (كوميون باريس) وأكد على ضرورة دفاع الكاتب عن المضطهدين والانحياز إلى الطبقات ذات الطابع التقدمي في المجتمع ، بل ودعا إلى محاربة الاضطهاد في أي مكان .

وبذا فإن " سارتر " رغم أنه لم يؤسس التزامه على أساس نظرى ماركسى صرف ، إلا أنه في النهاية يلتقى مع الماركسية – رغم ضياع بعض المعاني منه – ويمكن أن يرجع ذلك إلى علاقة " سارتر " بالماركسية التي تحمل نوعاً خاصاً من العلاقة (ذات تعقيد شديد أوضحناه في الفصل الأول) ، وهو أيضا بالإضافة إلى ذلك يختلف مع الماركسية في بعض المنطلقات – والتي أوضحناها في الفقرة السابقة . والتي أشار إليها ، (ر . م . البيريس) في كتابه عن " سارتر "

كما يلى : " ينبغي أن نقرر أن الالتزام الذي يتحدث عنه " سارتر " ليس هو أبدا آخر الأمر التزام الحزب الشيوعي ، إن الحزب الشيوعي يفترض الدخول في منظمة ، وقبول خط السير العام ، أما الالتزام في رأي " سارتر " فيقوم بكل بساطة على أن يكون للمرء رأى في الأحداث الاجتماعية والسياسية ، وأن يصرح بهذا الرأي ولكنه يحتفظ لنفسه بحريته الفردية " . (١٣٨)

ولكن حتى في هذه النقطة ، إنه يتفق مع " مايا كوفسكي " الذي رأى أنه ليس من الضروري الالتزام بمؤسسة اجتماعية أو سياسية معينة ، ومع " تروتسكي " و " إرنست فيشر " و " جارودي " أي مع المفكرين الماركسيين الذين رأوا في الكتابة أو الإبداع الفني عملا يختلف عن السياسة . فالتزام الكاتب يصدر عن حرية . وإن كانت آراء " سارتر " قد تعارضت مع الماركسيين ، من النقاد والكتاب السوفييت الحاليين ، ومع أتباع " زدانوف " والمتأثرين بـ " الستالينية " ومع " لوكاتش " الذي خلط بين جميع الاتجاهات الوجودية ، إذ رأى أن الإنسان بالنسبة لهذه الاتجاهات جميعاً ، انفرادى بطبيعته ، غير اجتماعى ، غير قادر على إقامة علاقات مع الكيانات البشرية الأخرى . " (١٣٩)

وبهذا يتضح أن مفهوم " سارتر " لمعنى ومعيار التزام ، قد نهل من الماركسية وإن كان " سارتر " في تعامله معه كان وجودياً من نوع خاص ، وماركسياً ايضاً من نوع خاص ، أو كان " سارتريا يحمل تناقضه الخاص وفهمه الخاص ، وقد ارجعت الباحثة الإنجليزية

" إيريس موردخ " (١٤٠) موقف " سارتر " هذا إلى نموه تحت ظلل السوريالية ، وارتباطه بالصراع السوريالي الشيوعي ، وتأثره برومانسية " تروتسكي " ومشاركة السوريالية معاناتها العميقة وحرارة

التجربة ولكن هذا التفسير يبدو غير مقنع لأن " سارتر " رغم أنه توجد صلات ما بينه وبين السوريالية ، إلا أنه نقدها نقدا مرا – بل ونقد صلتها " بتروتسكي " ايضا ، ولذا فإننا نميل إلى رد موقفه هذا إلى إصراره على من معين " الفينومينولوجيا " والمتأثر بالخصوص بـ " مارتن أن يكون وجودياً ينهل . هيدجر " أكثر من " هوسرل " وفي نفس الوقت أن ينهل من معين الماركسية ، ماركسية " ماركس " ، واضطلاعه بدور في الحياة ، دور مؤثر وفعال .

وقد كان معنى الالتزام ومعياره بالنسبة لـ " سارتر " يقوم على التزام من نوع خاص " إذ يرى أن الإنسان الملتزم هو الإنسان الذي يستشعر بالمسئولية تجاه من يتبعه من الناس " (١٤١). وهذا الالتزام يمكن أن يتسع ليستوعب الالتزام بالمسيحية أو أي عقيدة أخرى ، قد تخالف آراء " سارتر " نفسه ، فقد كان الالتزام بالنسبة له يحمل إلى حد ما جانباً تجريدياً وفضفاضا .

(ب) الالتزام والشعر والفنون المختلفة :

لقد رأى " سارتر " عدم التزام الشعر والفنون المختلفة ، على أساس ما رآه من اختلاف بين لغة الشعر ولغة النثر ، وبين ما يمكن أن نسميه الرمز أو الدال في النثر وهو ما لا يمكن الوصول إليه في الشعر والفنون ، ورأى أن النثر وحده ، هو الذي يهدف إلى الحرية ، وهو في هذا يختلف مع الآراء الماركسية بشكل عام ، التي ترى أن الفنون والآداب جميعاً تشكل جزءا من البناء الفوقي ، ولذا ... فما يسرى على نوع ما من الآداب أو الفنون إنما يسرى على غيره ، فالشعر ، والفنون المختلفة ، ملتزمة وفقا لهذا المنطلق ، وإذا كان " فيشر " يرى أن لغة الشعر لغة خاصة ، وربط " طومسون " بين الشعر والحلم والسحر ، فإنهما لم يغفلا وظيفة الشاعر الاجتماعية ، ودوره .

وتلك نقطة اختلاف أساسية مع الماركسية ، وإذا كان " سارتر " لم يشرفي هذه النقطة إلى الماركسية ، أي أنه لم يدع أنه يبنى نظريته على أساس معارضة الماركسية ، فإننا نرى أن هذا الموقف جاء مصطبغاً بأفكار الشاعر الفرنسي " مالارميد " – كما أسلفنا – وجاء أيضاً في محاولة منه للإبقاء على مجال يمكن أن : أن تستمر آراؤه في " المتخيل " – والتي ناقشناها في (الفصل الثاني – على العمل فيه ، إذ كان الشعر لا واقعياً ، ومتخيلا . وكذلك الفن ، رغم أنه في (المتخيل) حاول أن يطبق أفكاره على شتى أنواع الفن والأدب (حتى التمثيل) . (١٤٢)

(ج) نقد الاتجاهات غير الملتزمة

لقد كان موقف الالتزام " السارتري " يقرب من موقف الالتزام الماركسي في كثير من المواضع (١٤٣) – مع بعض الاختلافات – من المدارس والاتجاهات المختلفة .

فإذا كان " سارتر " قد رأى أن الكلاسيكية نشأت في مجتمع الاستقرار النسبي حيث الخلط بين التاريخ والتقاليد ، وسيادة آداب اللياقة وتثبيت الفروق بين الطبقات فإن " بليخانوف " يرى نفس الرأى تقريباً " إذ تغدو آداب اللياقة الأرستقراطية هي المعيار الذي يحكم على الأعمال الفنية . وهذا بداته س بب كاف لنزوع المأساة الكلاسيكية إلى

الانحطاط "(١٤٤) .

وقد اعتمد " سارتر " على تفسير الأدب بالجمهور إذ رأى أن جمهور الكلاسيكية يتطابق مع الكتاب ، فلا يتجاوز الجمهور الإمكاني الجمهور الفعلي .

وإذا كانت الاتجاهات الماركسية قد رأت أن الرومانتيكية في البدء كانت حركة ثورية إذ مهدت الطريق لوصول البورجوازية إلى السلطة ، وتخلصت من المثل الأعلى الكلاسيكي ، ونزعت إلى البعد عن الغيبية ، ثم كان انحدارها إلى مهاوي الرجعية في بعض البلدان – ألمانيا على سبيل المثال – إذ كانت البورجوازية قد تعلمت من الثورة الفرنسية وخافت أن تكون ثوريتها العنيفة سبباً في ضياع السلطة منها ، هذا أولا : ، وثانياً : كان مبدأ (الفن للفن) في البدء ثورة ، لأنه كان يرفض الخضوع لشريعة السوق البورجوازى – رغم حدود هذه الثورية – ثم بعد أن جاءت الماركسية ، أصبح رجعياً لأن النظرية الثورية التي كان يبحث عنها الكتاب والفنانون – في رأى الماركسيين – قد وجدت ، فأصبح الفن للفن رجعياً . أما بالنسبة لسارتر فإن الرومانتيكية أدب استهلاك ، والكاتب الرومانتيكي يريد الالتحاق بالأرستقراطية ، ووصول الاستهلاك إلى أعلى درجاته يأتى من التجديد والفن للفن ، ولذا فالفن للفن يلقى هجوماً شديدا من " سارتر " لهدا السبب ، فهو ليس إلا ذريعة تذرع بها نكرات القرن التاسع عشر للإفلات من الموقف الذي تفرضه عليهم مسئولياتهم .

وهنا تكمن نقطة الخلاف بين " سارتر " والماركسيين – بشكل عام – في تحديد الفروق الجوهرية بين مرحلة وأخرى يمر بها الاتجاه أو المدرسة ، أما ما عدا ذلك فإن موقفيهما يكادان يتطابقا .

وإذا وصلنا إلى المدارس المعاصرة ، فإنه يبدو لنا أن " سارتر " ينفق مع الماركسيين السوفييت ، و " جورج لو كاتش " ، في نقد هذه المدارس ، إذ يرونها دليل انحطاط وتدهور بالأدب ، وقد نالت " السوريالية " من " سارتر " وهؤلاء الماركسيين أشد الانتقادات .

ولكن يجدر بنا أن نشير هنا إلى بعض النقاط التي اختلف فيها " سارتر " مع الماركسيين وهي نفسها التي اختلف فيها الماركسيون مع بعضهم البعض.

(أ) تبنى بعض الماركسيين السوريالية ، ووجدوها التعبير عن الديالكتيك المادي في الفن (بريتون ، تروتكسي) وغيرهما . وقد انتقد هذا الاتجاه بعنف من الماركسيين (الرسميين) ومن " سارتر " أيضاً رغم وجود ظلال " سوريالية " في كتاباته المبكرة .

(ب) اتخذ الماركسيون مواقف متناقضة من عدد من الأدباء والاتجاهات الحديثة ، مثل (فرانز كافكا) ، (ألبير كامو) ، والاتجاهات الحديثة بشكل عام ، فنجد البعض (فيشر ، . رودي) يقفون مع " كافكا " ، ويوسعون مجال الواقعية لتستوعب الاتجاهات الحديثة (ويطرح " فيشر " على الأخص مفهوم فن اشتراكى ليكون أوسع نطاقا من الواقعية الاشتراكية) . وكذلك بعض النقاد الجدد – في الاتحاد السوفيتي والذين تسمع أصواتهم بخفوت (ف . لاشكين) أو في هولندا (هنريتا رولاند –هولست) في نفس الوقت الذي يصب فيه الكتاب (الرسميون) جام غضبهم على هؤلاء الأدباء وهذه الاتجاهات ، ويهاجمون بعنف الاتجاهات الوجودية في خلط خاطئ بين جميع كتابها ، وقد وقع في هذا الخطأ " لوكاتش " والسوفييت الحاليون .

أما بالنسبة لـ " سارتر " فقد وقف في الاتحاد السوفيتي مدافعاً عن " كافكا " الذي أحرقت كتبه النازية ، وأشاد في دراسة له بـ " ألبير كامو " عن رواية الغريب ، وإن كان موقفه من الاتجاهات الحديثة كان متشددا .

وهكذا فإن " سارتر " هنا يتذبذب بين الاتجاه المارك وجماطيقي أو الرسمي ، وبين أكثر الاتجاهات راديكالية .

لقد استوعب " سارتر " إذن آراء ومواقف ماركسية ، ولفظ أخرى ، أو بالأحرى فإننا نجد أن " سارتر " قد فهم – إن صح قوله بأنه ماركسى خارج الحزب الشيوعي على حد ما كتب عند وفاة " ميرلوبونتي " – الماركسية ، وبالتحديد الالتزام في تداخل مع الوجودية ، فجاءت أفكاره على النحو الذي ذكرنا .

وهكذا ، فإذا كان " سارتر " قد رأى في المتخيل أن الفن " برى كنتاج خالص للخيال الهارب في السلوك الذي يبدو باسطا التأسيس النظري للرؤيا التي تخدم الاعتقاد " في الفن للفن ، هذه الرؤيا غير الملتزمة في الفن ، على الأقل في معيار الشعور السياسي [١٤٥]، فإنه في (ما الأدب ؟) قد بسط رؤيا ملتزمة ، وإن كانت نقطة الضعف فيها تكمن في أنه وضع (تصورا سارتريا) نهائيا ، تبدو فيه الماهية Essence سابقة على الوجود Existence بالرغم من بدء " سارتر " في وصف دور اجتماعي للأدب. فقد كان يميل إلى استنتاج المشروع الأدبي لا من موقف الأديب الاجتماعي المحدد ، بل من الماهية المثالية Ideal Essence للأدب. [١٤٦]

ولذا كان موقف " سارتر " المعقد تجاه من ينادون بالالتزام ، ومن يهربون من هذا المفهوم ، وأخيرا فإننا نود أن نسجل هنا أن تطورا في موقف " سارتر " قد حدث فقد قوض آراءه التي كان قد صاغها في كتاباته المبكرة ، عن لا واقعية الفن (في المتخيل) وعن الخلاص بالفن كما يستشف من (الغثيان) ، وذلك بدعوته للأدب الملتزم ، واندراج الأديب في العصر وتغييره للواقع

، ولكنه في نفس الوقت أبقى على هذه النظريات عندما أغلق مفهوم الالتزام على الأديب ، دون سواه فكانت نظريات (الفن اللا واقعى) ، وتعارض الموضوع الأخلاقي مع الموضوع الجمالي مازالت قائمة في مجالات الشعر والفنون الأخرى.

هوامش الفصل الثالث

(١) كلمة التزام قد تكون ترجمة عربية غير وافية لكلمة Engagement وهي في قصورها شبيهة بالترجمة الإنجليزية Commitment وذلك لأن " جان بول سارتر " لا يستخدمها بالمعنى الفلسفي المتعارف عليه ، بل يستخدم أيضاً معانيها الأخرى في اللغة العادية ، والكلمة تفهم في الفلسفة على ثلاث معان :

(أ) الالتزام بمعنى الإخلاص أو الولاء لهدف أو مشروع ، بعكس الانعزال المجرد في برج عاجي ، وهذا المعنى يقرب مما يقصده " سارتر " في بعض الحالات .

(ب) الالتزام بمعنى الارتباط بشكل محدد من أشكال السلوك ، الملتزم هنا هو عكس " المنفلت " أو اللامنتمي الذي يسميه " جيد " disponible unattachac أي بالمعنى الأصلى للكلمة ، المسرح من الجندية ، وهذا اللامنتمى ، كما يقول " أندريه جيد " شخص تشتعل حرارته لأي شيء ولكل شيء ، ويرفض ، ولا يرتبط بشيء ولا بشخص ولا حتى بنفسه ، ويخلص لأي شيء ، بل يجرى دائما وراء الهوى ، ويأتي الفعل جزافيا مجانباً ، لا يتسم إلا بأن يكون هواه عارماً مفرطاً لا ينحصر في شيء واحد ، وقد ناقش " سارتر " فكرة " أندريه جيد " أكثر من مرة وأعلن أنه رفضها ويتميز عنها ، ومع ذلك فالجانب السالب عند " سارتر " يقترب من فكرة الانقلاب أو عدم الالتزام عند " جيد " .

(ج) الالتزام بمعنى الانطلاق الفلسفي أو المذهبي على أساس مبادئ أولية محددة وهذا معنى يرفضه " سارتر " تماما وفضلا عن ذلك فالكلمة في اللغة الفرنسية العادية تفيد أيضاً معنى "

التورط " أو " الانغماس " مما يدفع الدكتور عبد الرحمن بدوى مثلا إلى استخدام كلمة " الانخراط " بدلا من الالتزام في أحيان كثيرة (إسماعيل المهدوي : فلسفة الالتزام

عند سارتر ، مجلة الفكر المعاصر ، العدد ٢٥ ، مارس ١٩٦٧ ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٧ ، ص ٤٦) .

وقد رأى ماكس أدرث Max Adreth أن مفهوم الالتزام بالرغم من أنه ليس مفهوماً ادبيا خالصا بل إنه مفهوم فلسفى ، فقد شرح بدقة بالغة في حقل الأدب .

انظر :

- Adreth , M .: What is " Literature Engagè " ? in Graig D .: Marzxists on literature An Anthology , Pinguin books , London 1977 , P. 479 . ٢

(٢) راجع ، زكريا ، فؤاد : دراسة جمهورية أفلاطون – وزارة الثقافة – دار الكتاب العربي – القاهرة – ١٩٦٧ ، ص ص ٧ ، ٨ .

(٣) بدوى ، عبد الرحمن : الإنسانية والوجودية في الفكر العربي ، مكتبة النهضة المصرية القاهرة ، ط ١ ، ١٩٤٧ ، ص ص ١١١ ، ١١٣

(٤) بيرس ، سان جون : رسالة الشاعر ، مجلة الآداب ، العدد (٢) ، ١٩٦٠ ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٦٠ ، ص ١٤ .

(٥) مكليش ، أرشبيالد : الشعر والتجربة ، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي ، مراجعة توفيق صابغ ، منشورات دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر (بيروت) بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر (نيويورك) ، ١٩٦٣ ، ص ١٧ .

(6)Mayo , Bernard : Poetry , Language and communication , philosophy , Vol , XVIX No. 109 , April 1961 , Macmillan , London , 1961 , P. 138 .

(7) Ibid . P. 138 .

(8) Carve , Meyrich , N .: Poets and their Phliosophies , Philosophy Vol . XXVI No. 67 , April , 1951 , op ,. Cit . , P. 115 .

(9) Valery , P .: Poé si , Conferencia , 1928 , PP . 470-472

عن هلال ، محمد غنيمى : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ، مطبعة الرسالة ، القاهرة ١٩٥٨ ، ص ص ٣٤٨ ، ٣٤٩ .

(١٠) سارتر ، جان بول : تقديم الأزمنة الحديثة ، ضمن الأدب الملتزم ، ترجمة جورج طرابيشى ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٦٥ ، ص ٧ .

(11)Caws , Peter , Sartre , op . Cit . , P. 25 .

(١٢) سارتر . جان بول : ما الأدب ، مصدر سابق ، ص ص ١١ ، ١٢.

(١٣) المصدر السابق ، ص ص ١٢ ، ١٣ ، والشعر لـ " رامبو " وهذا نصه (كما جاء في هامش الصفحات المشار إليها)

O Saisons ! o chat eaux!

Quelle Qme est sans defauts?

(١٤) سارتر ، ج . ب : مسئولية الكاتب ، ضمن كتاب : بلوك ، هاسكل ، سالنجر ، هيرمان : الرؤيا الإبداعية ، ترجمة أسعد حليم ، مراجعة محمد مندور ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ١٩٦٦ ، ص ٢٢٧

(١٥) سارتر ، ج . ب : ما الأدب ، مصدر سابق ، ص ٩ .

(١٦) المصدر السابق ، ص ٩ .

(١٧) مكليش ، أرشيبالد : الشعر والتجربة ، مصدر ٢١ ، وأيضاً : راجع مكاوى ، عبد الغفار : الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر – جـ ١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ، ص ص ٦٩–٧٣ .

(١٨) تاجلياو ، جويدو موربوجو : سارتر والأدب والشعر ، ضمن " سارتر عاصفة على العصر " ، ترجمة وتلخيص مجاهد عبد المنعم مجاهد ، دار الآداب ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٦٥ ، ص ص ١٥٦ ، ١٥٧ ، وأيضا : اسكندر ، أمير : النقد ونظرية الأدب السارترية ، ضمن كتاب : سارتر مفكرا وإنسانا ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٧ ، ص ص ٢٢٩، ٢٣٠

(١٩) سارتر ، ج . ب : ما الأدب ، مصدر سابق ، ص ١٤ .

(٢٠) سارتر ، ج . ب : مسئولية الكاتب ، مصدر سابق ، ص ٢٣٧ .

(٢١) الحقنى ، عبد المنعم : جان بول سارتر ، الحياة والفلسفة والأدب ، دار الفكر ، القاهرة الطبعة الأولى : ١٩٦٣ ، ص ٢١٤ .

(٢٢) ساتر ، ج . ب : ما الأدب ، مصدر سابق ، ص ١ .

(٢٣) المصدر السابق ، ص ٤ .

(٢٤) نفس المصدر ، ص٦ .

(٢٥) مكليش ، آرشيبالد : الشعر والتجربة ، مصدر سابق ، ص ١٤ .

(٢٦) راجع الفصل الخامس من هذا الكتاب للوقوف على مدى اتساق أفكار " سارتر " مع إبداعه .

(٢٧) سارتر ، ج ب : مسئولية الكاتب ، مصدر سابق ، ص ٢٢٩ ، وأيضاً : ما الأدب ، ص ١٥ .

(٢٨) سارتر ، ج ب : ما الأدب ، الطبعة الفرنسية ، ص ٨٣ ، عن : البيريس ، ر . م : سارتر والوجودية ، مصدر سابق ، ص ١٥٣ .

(٢٩) سارتر . ج . ب : دفاع عن المثقفين ، مصدر سابق ، ص ٩٠ ، ٩١

(30)Thody , Philip , : Jean Paul Sartre , A liierary and Political study , op . Ci , PP . 163 , 146 . ٣١

(٣١) سارتر ، ج . ب : دفاع عن المثقفين ، مصدر سابق ، ص ٩٢

(٣٢) سارتر ، ج . ب : ما الأدب ، مصدر سابق ، ص ٩٤ .

(٣٣) المصدر السابق ، ص ٣٦ .

(34

(34) Sartre , J. P .: The Responsibility of he Writer , tr . by : Betty Askwith - In Block , Haskell M. & Salinger N. eds . of Creative vision , Grove Press , New York , 1960 , p . 170 , See : Caws , p . : Sartre , op . Cit . , p . 27 .

(٣٥) لقد اختار (جينيه) تحقيق الحرية عن طريق الشر المطلق ، ووقف في وجه الأخلاقيات لسائدة اختار ما هو أحط منها ، فكان لصا ، وشاذا ، ورغم ذلك فإن " سارتر " قد أشاد باختياره ، راجع موقف " سارتر " من جينيه ، الفصل الخامس ، من هذا الكتاب . .

(٣٦) اسكندر ، أمير : النقد ونظرية الأدب السارترية ، مصدر سابق ، ص ص ٢٣٥ ، ٢٣٦.

(٣٧) في قصة " سارتر " " طفولة زعيم " اختار " ليوسين " الفاشية ، راجع القصة المذكورة ، وأيضاً الفصل الخامس من هذا البحث .

(38) Sartre , J. P .: The Responsibility of the writer , op . 185 & See : Caws , P. Sartre , op . Cit . , p . 28

(٣٩) سارتر ، ج . ب : تأميم الأدب ، ضمن الأدب الملتزم ، مصدر سابق ، ص٤٥ .

(٤٠) مجاهد ، مجاهد عبد المنعم : علم الجمال في الفلسفة المعاصرة ، مصدر سابق ، ص ٢٥ .

(٤١) سارتر ، جان بول : وما الأدب ، مصدر سابق ، ص ص ١١٠ ، ١١١ .

(٤٢) المصدر السابق ، ص ص ١١١ ، ١١٤ .

(٤٣) المصدر السابق ، ص ١٤٠ .

(٤٤) نفس المصدر ، ص ص ١٤٤ ، ١٤٨ .

(٤٥) نفس المصدر : ص ١٥٠ .

(٤٦) نفس المصدر : ص ص ٧١ ، ٢٢ ، ويبدو أن موقف " سارتر " من الواقعية يحوطه بعض التشويش ، إذ أنه كان يخلط بينها و ها وبين الطبيعية أحياناً فيعارضها بشدة ، وأحياناً يقف موقفاً لا مباليا كان يقول : " ولا يهمني كثيرا إذا كان العمل الفني نتيجة لفن واقعي (أو يدعى أنه كذلك أو نتيجة لفن تصويرى ، فمهما يكن من شيء فإن العلاقات الطبيعية معكوسة في العمل الفني) – نفس المصدر ، ص ٦٦ ، وهذا يشير أيضاً إلى أنه متأثر بنظرية الانعكاس اللينينية ، رغم رفضه لها (في المادية والثورة) من خلال نظرية المعرفة ، راجع الفصل الأول القسم الثالث . الفصل الثاني .

(٤٧) المصدر السابق ، ص ص ١٥٣ ، ١٥٤ ، قارن نقد سارتر هدا برايه في المتخيل – راجع

(٤٨) سارتر ، ج . ب : تقديم الأزمنة الحديثة ، ضمن (الأدب الملتزم) مصدر سابق ، ص ٥ .

(٤٩) سارتر ، ج . ب : ما الأدب ، مصدر سابق، ٢٣ ، يقصد القرن ١٩ .

(٥٠) المصدر السابق ، ص ٢٤ .

(٥١) نفس المصدر ، ص ٨١ .

(٥٢) سارتر ، ج . ب : الوجود والعدم ، مصدر سابق ، ص ٨٧٣

(٥٣) المصدر السابق ، ص ٨٧٦ .

(٥٤) جربيه ، الان روب : نحو رواية جديدة ، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى ، تقديم لويس عوض ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، بدون تاريخ ص ٤٧ .

(٥٥) المصدر السابق ، ص ص ٤٤ ، ٤٥ .

(٥٦) راجع مناقشتنا في نهاية هذا الفصل .

(٥٧) راجع الفصل الخامس من هذا الكتاب .

(٥٨) سارتر ، ج . ب : ما الأدب ، مصدر سابق ، ص ١٥٧ .

(٥٩) سارتر ، ج . ب : ما الأدب ، ص ص ١٥٩ ، ١٦٠ .

(٦٠) المصدر السابق ، ص ص ٢١٢ ، ٢١٣

(٦١) فلانجان ، جورج ، حول الفن الحديث ، ترجمة كمال الملاح ، مراجعة صلاح طاهر ، دار المعارف بمصر بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، (القاهرة نيويورك) ١٩٦٢ ، ص ٣٣٥ .

(٦٢) سارتر ، ج . ب : ما الأدب ، مصدر سابق ، ص ص ٢١٣ ، ٢١٤ .

(٦٣) المصدر السابق ، ص ٢١٤ .

(٦٤) ريد ، هربرت ، الفن والمجتمع ، مصدر سابق ، ص ١٧١ .

(٦٥) سارتر ، ج . ب : ما الأدب ، مصدر سابق ، ص ص ٢١٧ ، ٢١٨ ، و " أميل كومب " (١٨٣٥ – ١٩٢١) ، رأس الوزارة الفرنسية ، من ١٩٠٢ إلى ١٩٠٥ ، وكان بطل الدفاع عن السلطة الزمنية ضد سلطة الكنيسة راجع سارتر ، ج . ب : ما الأدب ، مصدر سابق ، ص ٢١٨ ، هامش ١. و " أوبيك " Aupick هو زوج أم " بودلير " بعد موت أبيه وكانت لديه منه عقدة أثرت في أدبه وشرحها " سارتر " في كتابه بعنوان : " بودلير " – راجع هامش ٢ ص ٢١٧ من المصدر السابق .

(٦٦) محفوظ عصام : آراغوان ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٤ ، ص ٤٣ .

(٦٧) سارتر ، ج . ب : الفنان ووعية ، مصدر سابق ، ص ٩٦ .

(٦٨) لوفافر ، هنرى : في علم الجمال ، مصدر سابق ، ص ١٠٤ .

(٦٩) المصدر السابق، ص٤٦.

(70) Lukacs , G : Essays on Thomas Mann - Merlin : In Press London , 1964

عن مجاهد ، مجاهد عبد المنعم : علم الجمال في الفلسفة المعاصرة ، مصدر سابق ، ص (١٢٩)

(71) Ibi : P. 34 , (69

. عن مجاهد . عبد المنعم : مصدر سابق ، ص ١٢٩ .

(٧٢) فيشر ، إرنست : ضرورة الفن ، مصدر سابق ، ص ٢٧٦ .

(73) Mayakovsky , V : Collected works , Russ . ed Vol . 12 , P. 150. See : Metchenko , A .: The Basic Principles of Soveit Literature , op . cit . , P. 29

(74) Berson , Fredreick , R : Writeres In Arms- The Literary Impact of Spanish Civil War- forword by : Salvader de Medriage , New York , University Press , New York , 1967 , P. 52 .

Methchenko , A : op , Cit . , P. 8 . 75)(

(76) Ibid : P. 12 .

(77) Ibid : P.32 . .

(٧٨) كتب " لينين " : " ولقد عبر تولستوي في أعماله عن قوة وضعف حركة الفلاحين ، وكان احتجاجه الحار المتحمس ، والحاد في مواجهة الدولة والكنيسة الرسمية البوليسية يعبر عن مزاج

ديمقراطية الفلاحين البدائية التي كدست فيها قرون من القنانة Serfdom ومن تعسف الموظفين ونهبهم ومن اليسوعية الإكليريكية ، ومن الأكاذيب والمخاتلات جبالا من الحقد العارم والغضب " أنظر : –

Lenin , V. I. : Articles on Tolstoy , in Craig , David , Ed . Of Marxists on literature , an anthology , Pinguin Books , London , 1977 , P. 352 .

(79) Metchencko , A .: op . cit . , P. 9 .

(٨٠)فيريفيل ، ج : الفن في ضوء الواقعية ، مصدر سابق ، ص ١٤٦ .

(81) Berson , F. R .: Writers in Arms , op . Cit . , pp . 51 , 52 .

(82) Metchencko , A .: op . cit . , P. 9 .

(٨٣) فضل ، صلاح : منهج الواقعية في الإبداع الأدب ، مصدر سابق ، ص ٨٣.

(٨٤) المصدر السابق ، ص ٨٥ .

86)Metchenko , A. , op . cit . , P. 32

(٨٦)يوجدانوف : الاسم المستعار لـ (الكسندر وقتش ، مالينوفسكى) ، فيلسوف واقصادى روسى واشتراكى ديمقراطى ، اتصل بالبلاشفة عام ١٩٠٣ وعمل في جرائدهم (فيبرود Verpryod والبروليتاري Proletary) وأصبح واحدا من مديرى جرائدهم (نوفيا زيزن Novaya Zhian) ، ترك البلاشفة في الفترة (١٩٠٧–١٩١٠) وقاد مجموعة من (الفيورولييين) ضد خط الحزب ، وحاول أن يضع فلسفة خاصة وقد طرد من الحزب عام ١٩٠٩ ، وبعد الثورة أصبح واحدا من

منظمي البروليتاري (في منظمة الثقافة العمالية Proletuct عام ١٩٢٦ ، وعمل مديرا لمعهد نقل الدم ، ومات متأثرا بتنفيده تجربة على نفسه ، وله عدد من المؤلفات الاقتصادية والفلسفية وفي الثقافة راجع : –

Rosenthal , M. & Yudin , P. " Ed . of A Dictionary of Philosophy , op . Ca p . 55 & Also , Lenin , V. I : Materialism and Emprio - Criticism , op . cit . , (Man Index P. 375) .

(87) Metchencko , A .: op . Ci , pp . 25 , 26 . (

(٨٨)المقصود مجلة نوفي مير Novy Mir السوفيتية .

(89)Metchenko , A. , op . Cit . , p . 37 .

(90) Aragon , L. & Breton , A .: Surrealisme Frente a realisme socialista trad Barcelona , 1967 , p . 26

عن : فضل صلاح : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ، مصدر سابق ، ص ٩٤ .

(91)Mechenko , A .: The Basic Principles of Soveit Lierature op , cit . , p . 25 .

(92) Mozhnyagun , Sergei : Unadorned Modernism Tr . By Don Donemanis , In Problems of Modern Aesthetics , P rogress Publishers , Moscow , 1 st Printing , 1969 , p . 236 .

(93) Lukaces , G. : Writer and Cirite and other Essays , op . Cit . , p . 60

عن : مجاهد ، مجاهد عبد المنعم : علم الجمال في الفلسفة المعاصرة ، مصدر سابق ، ص (١١٢)

(94) Lukaces , G. Op . Cit . , p . 40

عن : مجاهد ، مجاهد عبد المنعم : المصدر السابق ، ص ١١٣ .

(٩٥) راجع الفصل السابق .

(٩٦) راجع : فضل ، صلاح : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ، مصدر سابق ، ص ٩٦.

(97) Thomson , George , Marxism , and Poetry , Luwrence & Wishtt LTD , London , 1945 , pp . 22 , 23.

(٩٨) فيشر ، إرنست : ضرورة الفن ، مصدر سابق ، ص ٢٢٠

(99) Thomson , G ,: The Art of Poetry , in Craig D .: Ed of Marxists on Literature an Anthology , Penguin Books London , 1977 , pp . 49-52 .

(100) Thomson , G .: Marxism and Poetry , op . cit . , p . 60 .

(101) Caudwell , Chistopher : English Poets , (1) The Period of primitve accumulation in (Graig , D.) Marxists on Literaure , A Anthology - Pinguin Book , London , 1977 , p . 107 . (

(١٠٢) محفوظ ، عصام : آراغون ، مصدر سابق ، ص ٤١ .

(103) Spender , S .: The Making of Poem , PP . 16-40 & Plekhanov , G .: L. Art et Lau Viie Sociale - Paris , 1946 , pp49-53

عن : هلال ، محمد غنيمي : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ، مصدر سابق ، ص ص ٢٢٤. ، ٢٢٣

(104) Trotsky , Leon : the Formalist school of Poetry and Marxism , in Graig . D. Marxists on Literature , An Anthology , Penguin Books , London , 1977 , PP . 363,379

(105) Garaudy , R .: D un Realism sansrivages , Paris , 1963 , p . 244- See : Dymshits , Alexander Realism and Modernism , translated by : Kate Cook in , Mozhnyagun , S. (ed) of : problems of Modern Aesthetics , Collection Articles , progress publishers , Moscow , Ist , pr . , 1969 , P. 280 .

(106) Fisher , E .: Zeitgeist und literature , S. 73- See Mezhnyagun S. , Undorned Modernism , Tr . by Don Donmanis , in , Ibid . , P. 252 .

(١٠٧) فضل ، صلاح : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ، مصدر سابق ، ص ١٩٦ .

. (108) Plekhanov , G .: Art and social Life , op . cit . , PP 34,35 .

(110) Ibid , P.74 .

(111) Ibid , P.61

(109) Ibid , P. 34 .

(١١٢) لوكاش ، جورج : معنى الواقعية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص ٦٧ .

(113) Suchkov , Boris : Realism and its Historical Development , translated by : Kate Cook , in Mozhntagun , S. editor of , problems of Modern

Aesthetics , Collecion of articles , Progress published , I st printing , Moscow , 1969 , P. 325 .

(١١٤) فضل ، صلاح : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ، مصدر سابق ، ص ١٩٥ .

(115) Myasnikov , A .: Tradition and Innovation , tr . By : Keta Cook in . op . Cit . , p . 194 .

(116) Ibid , P.194 .

(117) Dymshits , A .: Realism and Modernism , op . Cit . , PP . 261,262 .

(118) Ibid , P.285 .

(119) Trotsky , L .: The Formalist School of Poetry and Marxism , op . cit . , p . 363 .

(120) Dymshits , A .: Realism and Modernism , op , cit . , PP . 287,288 .

انظر تحليل ودراسة " سارتر " للرواية ، وعرضنا وتعليقنا عليها في الفصل الخامس من هذا الكتاب.

(122) Leizerov , Nikolai : the Scope and Limits of realims Tr . By . Kate Cook In , Mozhnyagun , S .: editor of , Preoblmes of Modern Aesthetics , collection of articles , progress publishers , 1 st , pr . Moscow , 1969. P. 303 .

(123) Rosenthal , M & Yudin , p . : Ed . Of A Dicionary of philosophy op . cit . , P. 153 .

(124) Mozhnyagun , S .: Unadorned Modernism , op , cit . , p . 242 .

(125) Metchenko , A .: The basic principles of Soviet Literature , op . cit . , PP . 10 , 11 .

(126) Holst , H. R. : Studies on Socialist Aesthetics , Russ , ed . 1907 , p . 31 , See , Ibid , p . 11 .

(127) Mozhnyagun , S .: Unadorned Modernism , op . cit . , p . 245 .

(128) Engles , F .: Letter to Margert Harkness (April 1888) , in : Craig , D : ed . Of Marxists on Literature an Antholgy , Penguin Books , Lonon , 1977 , p . 270 .

(١٢٩) لو كاتش ، ج : معنى الواقعية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص ص ٤٣ ، ١٠٠ ، ١٠١ .

(١٣٠) جارودى ، روجيه : واقعية بلا ضفاف ، مصدر سابق ، ص ص ١٤١ ، ٢٢٤ .

(١٣١) راجع : الفقرة (ج) من (٢) من القسم الأول من هذا الفصل .

(132) Mozhnyagun , S .: Unadorned Modernism , op . cit., p. 244.

(133) Rosenthal , M. & Yudin , p . : A dictionary of philosophy , op . cit . , p . 244 .

(١٣٤) جارودى ، روجيه ، واقعية بلا ضفاف ، مصدر سابق ، ص ١٧ . (١٣٥) المصدر السابق ، ص ١٧ .

(136) Adreth , Max : What is The “ Littérature Engagéé " 7 op . cit . , p . 482 . (137) Ibid , PP . 482-484 .

(١٣٨) البريس ، ر . م : سارتر والوجودية ، مصدر سابق ، ص ١٥٣ .

(١٣٩) لو كاتش ، ج : معنى الواقعية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص ١٩ .

(١٤٠) موردخ ، إيريس : سارتر المفكر العقلي الرومانسي ، مصدر سابق ، ص ص ٤٣ ، ٤٤ . (١٤١)

(141) Adreth , M .: What is the " Littérature Engagéé " ? op . cit . , PP . 479.

(١٤٢) راجع الفصل الثاني من هذا الكتاب .

(١٤٣) فهو (أي سارتر) أحيانا يشير إلى ما يمكن أن نجده تأثرا بنظرية الانعكاس (إذ يرى أن العلاقات الطبيعية معكوسة في العمل الفنى) هذا رغم أنه لا يوافق على النظرية في (نظرية المعرفة) ، راجع نقده لـ (لينين في الفصل الأول من هذا البحث ، ويبدو أن ذلك من تناقضات " سارتر " نفسه ، راجع (ما الأدب) ، ص ٦٦ .

(١٤٤) بليخانوف ، ج : الفن والتصور المادي التاريخ ، مصدر سابق ، ص ٠٩٠

(145) Lacapra , D. : Apreface to sartre , op . Cit . , p . 66 .

(146) Adreth , M .: What is the " Littérature Engagéé "? op . Cit . , p.474